



HAL
open science

Le corps paysan dans le cinéma soviétique du “ Grand Tournant Stalinien ” (1928-1934)

Guilhem Lacroix

► **To cite this version:**

Guilhem Lacroix. Le corps paysan dans le cinéma soviétique du “ Grand Tournant Stalinien ” (1928-1934). Art et histoire de l'art. 2024. dumas-04758843

HAL Id: dumas-04758843

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04758843v1>

Submitted on 29 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Mémoire de recherche

Le corps paysan dans le cinéma soviétique du « Grand Tournant Stalinien » (1928-1934)



*Figure 1: Tchapaev, Frères Vassiliev, 1934 ; L'Archange Saint-Michel avec des actes de sa vie, École de Moscou, première décennie du XVI^e siècle, Cathédrale de l'Archange du Kremlin de Moscou ; La Terre, Alexandre Dovjenko, 1930
Le soldat bolchévique Tchapaev, le koulak Khoma et au centre L'Archange Saint-Michel*

Guilhem LACROIX

Sous la direction de Monsieur Luc VANCHERI

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Table des matières | 2 |
| Introduction | 4 |
| I. Paysannerie et cinéastes d'avant-garde, un rendez-vous manqué ? | 14 |
| A. Quel bien-fondé à l'accusation d'une absence de la paysannerie dans le premier cinéma soviétique ? | 15 |
| B. Les efforts en faveur de la « cinéfication » des campagnes | 22 |
| C. L'ingérence politique dans la production cinématographique d'un « film paysan » : le cas particulier de <i>La Ligne générale</i> | 30 |
| D. Analyse comparée de <i>La Ligne générale</i> et <i>L'Ancien et le Nouveau</i> | 37 |
| II. Le nouveau dans l'ancien : figurer le paysan nouveau dans la campagne nouvelle | 48 |
| A. La mise en réseau des campagnes avec le centre : le train, le télégraphe et le téléphone comme figurations de la modernité soviétique | 49 |
| B. L'homme machine et la machine humanisée | 58 |
| C. Le col ouvert du paysan prolétarisé : l'ouvrier comme modèle de la modernité rurale ? | 65 |
| III. L'ancien dans le nouveau : les survivances inattendues et inavouables dans la collectivisation des campagnes et la liquidation du <i>koulak</i> en tant que classe | 75 |
| A. Le « ténébreux » <i>moujik</i> : figure sacrifiée par le parti qui conditionne « l'homme nouveau » des campagnes, le kolkhozien | 77 |
| B. Le corps (du) religieux et la religiosité des corps | 88 |
| C. Le corps du <i>koulak</i> : un corps indéfinissable portant en lui le <i>mir</i> | 98 |
| Conclusion | 110 |
| Table des illustrations | 116 |
| Bibliographie | 120 |
| Théorie du cinéma et généralités | 120 |
| Cinéma soviétique | 121 |
| Cinéastes soviétiques | 122 |

| | |
|--|-----|
| Histoire généralités et philosophie | 123 |
| Histoire de l'Empire russe et Union soviétique | 123 |
| Paysannerie soviétique | 124 |
| Littérature russe et soviétique | 125 |
| Iconographie et iconologie | 125 |
| Sitographie | 126 |
| Iconographie..... | 127 |
| Filmographie | 127 |
| Filmographie principale | 127 |
| Filmographie annexe | 128 |

Introduction

De nombreux ouvrages sont consacrés à l'étude des rapports étroits qu'entretiennent le cinéma et l'histoire. Il ne s'agit pas simplement de faire l'histoire du cinéma, ni d'historiciser un film en l'analysant du point de vue de son contexte historico-social ou politique. Le rapport entre cinéma *et* histoire (pour reprendre le titre de l'ouvrage phare de l'historien Marc Ferro¹) n'est pas un rapport de subordination. Le cinéma fait histoire autant que l'histoire fait cinéma. Le XXe siècle est celui du cinéma et de l'histoire, avec de nombreux bouleversements, bains de sang mais aussi des élans d'espoirs incarnés dans des mouvements contestataires et des révoltes, débouchant parfois sur des révolutions ; la révolution technique qu'a été le cinématographe est à l'avant-garde de tout cela, prenant une place de plus en plus importante dans le quotidien des personnes, d'abord en Europe et aux États-Unis, puis dans le reste du monde. Les images d'actualité, les documentaires, les films scientifiques, et, bien sûr, les fictions sont autant de lieux où l'histoire a laissé sa trace, et sont également des lieux ayant contribué à la production d'un nouveau rapport aux événements ; ce qui, de fait, transforme profondément l'histoire et les études historiographiques, l'image filmique ayant longtemps été laissée de côté par les historiens².

Nous pensons le lien entre cinéma et histoire par la notion de « corps ». Penser l'histoire des images cinématographiques, cela signifie penser les corps qui les animent. Le cinématographe est l'aboutissement de quasiment un siècle de recherches destinées à créer un appareil pour capturer des images en mouvement, et donc des corps en mouvement. Pensons au *Cheval au galop* de Muybridge (1887) qui précède l'invention du cinématographe, une tentative de décomposition du mouvement d'un cheval grâce à des photographies. L'appareil cinématographique est révolutionnaire dans la mesure où il introduit une rupture dans l'histoire des corps et de leur compréhension. La photographie peut donner à voir les corps tels qu'ils sont, une personne photographiant un corps n'ayant pas la même posture qu'un peintre produisant un portrait ; le cinématographe peut donner à voir ces corps tels qu'ils sont en mouvement.

Néanmoins l'image cinématographique reflète toujours l'époque où elle a été produite, cela dès son invention. Les « chasseurs d'images », comme on nommait les opérateurs Lumière envoyés dans le monde pour filmer, capturent des corps avec leurs appareils et,

¹ FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1977 (réédition de 1993), 290 p.

² *Ibid.*, « Ouverture » « Lorsque fut avancée, à l'aube des années dix-neuf cent soixante, l'idée d'étudier les films comme des documents et de procéder ainsi à une contre-analyse de la société, l'ordre universitaire s'émut » p. 11

intentionnellement ou non, légitiment l'ordre établi dans lequel ils évoluent. Exemplaire en cela sont les vues du *Couronnement du Tsar Nicolas II* produites par les opérateurs Charles Moisson et Francis Doubier en mai 1896. Une hiérarchie des corps est établie dans ces vues : au sommet le Tsar, Nicolas II, nouveau détenteur du pouvoir autocratique de l'Empire russe, en bas le peuple rassemblé, sans autonomie propre et dont l'existence sert de décor pour donner à voir une apparente popularité du jeune autocrate. Les corps du peuple, les corps des masses, travailleuses, pauvres, abimées mais aussi fortement politisées (trois révolutions surgissent en Russie dans les deux décennies qui suivent les vues des opérateurs Lumière) sont absents et présents dans ces premières images cinématographiques. Présents car filmés, absents car ils ne sont pas filmés de près donc ils apparaissent indistincts. L'ambiguïté du terme « capturer » est palpable : filmer signifie donner corps aux laissés-pour-compte, certes, mais c'est aussi courir le risque d'enfermer ces personnes dans une image figée et leur retirer toute autonomie, toute possibilité d'expression.

Nous nous intéressons au cinéma soviétique car l'URSS est le premier régime à avoir investi l'image cinématographique pour un projet politique révolutionnaire. Comme écrit Alain Brossat : « le peuple soviétique est ou était une entité historique qui ne se pliait pas à la grammaire de la nation moderne, de l'État national. »³ L'Union des Républiques Socialistes Soviétiques est un État dont le nom ne renvoie pas à une ethnie ou nation existantes, mais à une idéologie (le socialisme) et une forme (le *soviet*, conseil ouvrier) politiques. Les questions suivantes se posent alors : comment donner corps à un peuple sans recourir à un fonds commun ethnique, national ? Comment donner corps à un peuple constitué à partir d'une idée, celle du socialisme ? Le cinéma semble être l'art ou « l'instrument » (terme qu'utilise Trotski⁴) le plus propice à construire un corps populaire, grâce à sa proximité au réel et sa capacité à montrer les corps en mouvement. La période dite de cinéma d'avant-garde, qui coïncide en termes de datation plus ou moins avec la période de la NEP (Nouvelle Politique Économique⁵) introduite pendant le Xe congrès du parti en mars 1921 et dissoute entre 1928 et 1929, est une période d'intense recherche de la part des cinéastes tentant de constituer un art révolutionnaire. Cette période produit les premiers « grands » cinéastes soviétiques,

³ BROSSAT Alain, *Des peuples et des films*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2020, p. 61

⁴ TROTSKI Léon, « La vodka, l'église et le cinématographe », *Les questions du mode de vie*, 1923 (consulté sur <https://www.marxists.org/francais/trotsky/livres/qmv/qmv5.html> le 3/05/2022)

⁵ Une politique de libéralisation (légère et contrôlée) de l'économie soviétique pour redresser le pays décimé par presque une décennie de guerre continue (première guerre mondiale puis guerre civile), dont le niveau économique et industriel est inférieur à celui d'avant-guerre. Les paysans peuvent revendre leur surplus à des particuliers et n'ont pas seulement à l'État. Sur la période de la NEP, voir LEWIN Moshe, *La formation du système soviétique*, « Introduction : crises sociale et structures politiques en URSS », Gallimard, coll. « Tel », 1987 (rééd. 2013), pp. 7-72

comme Eisenstein ou Poudovkine, dont les œuvres leur valent reconnaissance à l'intérieur de l'Union Soviétique comme à l'étranger. Les cinéastes s'attirent cependant des critiques de la part de certains membres du parti, considérant que les œuvres produites sont loin des attentes et besoins du nouveau peuple soviétique. L'absence des campagnes soviétiques dans les premiers films soviétiques, et de la classe paysanne majoritaire dans un pays encore agricole, est notable.

S'intéresser au corps de la paysannerie, ou bien au corps du paysan, dans le cinéma soviétique signifie s'intéresser à un corps social extrêmement complexe, car le mot « paysan » dans le cas de l'URSS (et plus largement de l'ancien empire russe) désigne en fait un amas de situations différentes et dissemblables. Travailler la terre sibérienne n'est pas la même chose que travailler la terre ukrainienne, le paysan kazakh est en majorité nomade tandis que le paysan russe est en majorité sédentaire, les coutumes et traditions du paysan musulman ne sont pas les mêmes que celles du paysan orthodoxe. La liste peut encore s'allonger pendant des pages et des pages, retenons seulement ce point essentiel : le terme de paysan désigne trop de situations différentes pour être fiable, pourtant il est vital pour tenter de comprendre les mutations qui s'opèrent dans la politique soviétique au moment du « Grand Tournant Staliniens », celui-ci entamé par la politique des plans quinquennaux et l'introduction de la collectivisation dans les campagnes. Ces mutations, nous allons l'étudier de près, touchent et modifient en profondeur le cinéma soviétique, dans la forme des films, dans le rapport entre cinéastes et dirigeants politiques.

Avant de se demander pourquoi les cinéastes ne traitent pas de la paysannerie pendant la NEP, il faut tenter de caractériser le parti unique qui dirige le pays dans lequel ceux-là exercent. Le parti bolchévique, qui devient parti communiste après la fin de la guerre civile et la consolidation du régime soviétique, est d'abord un parti révolutionnaire largement urbain. C'est la branche plus radicale du parti social-démocrate russe (le parti menchevik, terme russe désignant « minorité »⁶, étant la branche plus modérée). Avant la Révolution de Février, le parti bolchevik agit dans la clandestinité, ses réseaux étant dans les villes et les usines. Les membres du parti révolutionnaire pendant le tsarisme, qui seront désignés par la suite en URSS comme les « vieux-bolcheviks », sont issus en majorité des couches urbaines, et, sans nécessairement appartenir à « l'élite » de l'Ancien Régime, ils ont eu dans l'ensemble un

⁶ Le parti social-démocrate se scinde en deux pendant le deuxième congrès de 1903 : les analyses de Lénine l'emportent, il constitue alors la majorité dans le parti, et forme la branche bolchévique (*bolchevik* signifiant donc « majorité ») tandis que ceux qui refusent ses analyses forment les mencheviks, minoritaires. La situation majoritaire des bolcheviks est temporaire, les mencheviks entre 1903 et la révolution de février de 1917 comptent plus de membres.

accès à l'éducation supérieure⁷. Les bolcheviks, avant la Révolution et pendant la NEP, ont peu de réseaux dans les villages et peu de dirigeants issus de la paysannerie. Exception notable est celle du « paysan » Kalinine, président de l'URSS, un titre honorifique sans réel poids politique.

Autre point à mettre en avant : le rapport entre paysannerie et État (que ce soit l'Ancien Régime ou le régime soviétique) est un rapport de méfiance réciproque, voire d'hostilité en temps de crise. Les *moujiki*, ces corps paysans particuliers au territoire russo-soviétique, à la fois toute la gloire et toute la honte de la culture russe selon les points de vue, ont un rapport complexe à l'État : celui-ci en dépend mais s'en méfie. L'historien Moshe Lewin affirme que pour comprendre l'histoire de la Russie ou de l'URSS, il faut partir du « Lien rural » :

*« Bien qu'ils n'en fussent certainement pas conscients, [les paysans] exerçaient néanmoins une influence sur la nature et le régime du pays, mais de manière pas toujours très évidente. En premier lieu, étant à la fois un pilier et une menace, et par conséquent une base qui pouvait à tout moment se transformer en volcan, une classe de cette échelle, dans un pays où l'agriculture était encore la principale source du revenu national, a dû exercer une certaine fascination sur l'esprit des dirigeants comme des révolutionnaires. »*⁸

Les grandes révoltes paysannes, comme celle de Pougatchev⁹, sont encore vivantes dans les esprits des révolutionnaires qui seront futurs dirigeants, et sont parfois mobilisées à des fins de propagande. Rappelons également que le parti bolchévique a besoin des paysans pour remplir les rangs de l'Armée Rouge pendant la guerre civile, même s'ils n'adhèrent pas nécessairement selon des critères idéologiques¹⁰.

Après la guerre civile, le « communisme de guerre » et ses prélèvements sur la paysannerie sont abandonnés sous la menace d'une révolte de cette dernière contre un nouveau gouvernement bolchévique fragilisé. La NEP est alors instauré, une petite ouverture

⁷ FERRO, *Cinéma et Histoire*, op. cit, p. 201

⁸ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit, p. 21

⁹ *Ibid*, p. 24-25 : « Parmi les autres cas où des paysans nièrent la légitimité de l'État, il faut mentionner un kyrielle d'effroyables rébellions – dont les plus célèbres et les plus inquiétantes furent celles que dirigea le cosaque Pougatchev dans les années 1770. Depuis lors les *pougatchevchtchina* ne devaient cesser de hanter les tsars, et sans doute aussi les dirigeants de la Russie soviétique, comme l'exemple classique de la colère des paysans »

¹⁰ Sur la guerre civile russe, voir MARIE Jean-Jacques *Histoire de la guerre civile russe : 1917-1922*, Tallandier, coll. « Texto », 2015, 427 p.

au libéralisme, afin de relancer l'économie du pays (qui a plongé à des niveaux quasiment préindustrielles) et détendre les relations avec sa paysannerie, lui autorisant une certaine autonomie et indépendance économique. Pendant les premières années de la NEP – qu'Eisenstein appelle « la manœuvre tactique la plus géniale d'Ilitch [Lénine] »¹¹ – première période de détente pour les vieux-bolcheviks ayant connu l'exil, une guerre mondiale et une guerre civile, Lénine consacre ses derniers écrits à la question de la paysannerie et du rapport du jeune État soviétique avec celle-ci. La coopération est alors la politique revendiquée par Lénine et que mène l'URSS, prolongée après sa mort en 1924 par ce qu'on appelle la « droite » du parti, incarnée par Boukharine (auquel est allié Staline). La coopération entend un rapport sans hostilité ni coercition entre le parti unique et la paysannerie, mettant en avant la nécessité d'une autonomie des mouvements paysans qui se constituent en coopératives, *kolkhozes*, etc. Avec des mots d'ordre comme « Le visage tourné vers les campagnes » ou la « *smytchka* » (« Alliance ouvrière et paysanne »)¹², la coercition est refusée par les communistes dans les campagnes. Tout est dit dans le mot de Kalinine en 1923 : non « l'ordre du commandant, mais le conseil du camarade »¹³.

Cette attitude du parti à l'égard de la paysannerie change à partir de 1928, de telle sorte que pendant la décennie de 1930 la coercition n'est plus refusée mais devient la norme. Comment comprendre cette évolution dramatique ?

Dans le même temps, le cinéma subit des changements profonds. D'abord d'un point de vue technique : la fin des années 1920 voit l'arrivée du son au cinéma, avec le premier film parlant, *The Jazz Singer* (d'Alan Crosland), sorti aux États-Unis en 1927. L'URSS se dote assez tardivement d'équipements pour tourner des films sonores, et de plus beaucoup de salles de cinéma (soit permanentes soit ponctuelles pour les projections ambulants) ne sont dotés de systèmes pour pouvoir jouer des films sonorisés. La production de films sonores ne devient systématique qu'à partir de 1935 environ ; avant cette date, les films sont tournés en deux versions, une muette et une sonore, ou bien tournés sans son, comme c'est le cas du *Bonheur* de Medvedkine en 1934. Puis, le rapport entre dirigeants politiques et cinéma change pendant le « Grand Tournant Stalinién ». Sous la NEP, les cinéastes soviétiques disposent d'une relative autonomie vis-à-vis du pouvoir, se permettant même parfois de critiquer vertement les cadres politiques de l'industrie cinématographique, comme Eisenstein qui fustige le Sovkino (studio d'État de Moscou) dans un article de 1926 apparu dans *Kino* (journal de cinéma

¹¹ AMENGUAL Barthélémy, *¡Que viva Eisenstein!*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980, p. 44

¹² SUMPFF Alexandre, *Bolcheviks en campagne : Paysans et éducation politique dans la Russie des années 1920*, Paris, CNRS Editions, 2011, p. 46

¹³ *Ibid*, p. 48

principal), attaquant les industriels du studio qui ne souhaitent pas employer l'actrice Khoklova à cause de son physique¹⁴. L'attitude pour ainsi dire « laisser-faire » des dirigeants soviétiques à l'égard du cinéma pendant la NEP ne reflète que le manque de culture visuelle des vieux-bolcheviks à propos du « cinématographe » qu'ils considèrent selon sa dimension purement instrumentale et non vraiment artistique. Marc Ferro écrit :

« Sans doute, appartenant à l'intelligentsia, la plupart des dirigeants bolchéviques considéraient le cinéma tout au plus comme une distraction pour le peuple [...] ils ignoraient tout de son fonctionnement »¹⁵

Les dirigeants soviétiques se désintéressent du cinéma, une attitude parallèle à celle qu'ils adoptent à l'égard de la paysannerie pendant la période de la NEP. Or, le « Grand Tournant Staliniens » change cela : la phrase de Lénine restée célèbre « De tous les arts, le cinéma est le plus important »¹⁶, est un mot d'ordre répété à longueur de temps par les dirigeants de la NEP s'intéressant au cinéma (comme Lounarcharski), mais Staline est le premier dirigeant à s'impliquer directement dans la direction artistique et esthétique des films, avec une rencontre, elle aussi restée célèbre, avec Eisenstein et Alexandrov à propos de *La Ligne générale* en avril 1929, où le chef soviétique suggère (ou impose) un changement de titre, le film devenant *L'Ancien et le Nouveau*¹⁷.

La rencontre de Staline avec les cinéastes n'est pas le seul signe des mutations qui s'opèrent dans le rapport entre direction politique et industrie cinématographique : avant, a eu lieu la première conférence sur le cinéma de mars 1928, et après, en 1934, le « réalisme socialiste » s'impose comme doctrine esthétique officielle du régime. Cela sonne le glas de l'autonomie (relative) dont avaient joui les cinéastes d'avant-garde pendant la NEP : l'État leur dote de moyens (économiques et techniques) certainement supérieurs par rapport à ce qu'ils avaient avant, mais, en même temps, il resserre l'étau autour de la production et distribution des films.

¹⁴ EISENSTEIN Sergueï, « Comme c'est étrange ! à propos de Khoklova », *Kino*, 30 mars 1926 (in ALBERA François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Milan, Editions Mimesis, coll. « Images, médiums », 2019, 474p., p. 353)

¹⁵ FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, op. cit. « URSS : Le cinéaste dans la cité », p. 193

¹⁶ Ce mot aurait été dit pendant une conversation avec Lounatcharski, cependant Lénine n'était pas un cinéophile avéré. Marc Ferro écrit qu'il n'assistait pas aux séances de cinéma jusqu'au bout (*ibid.*, « Le pouvoir soviétique et le cinéma », p. 142).

¹⁷ Cette rencontre entre le leader soviétique et les cinéastes est mise en scène dans le documentaire de Balkacem Bazi et William Aldridge, *Russie, le pouvoir et le cinéma*, 1999

Collectivisation et cinéma, un lien évident à faire pour traiter le réalisme socialiste tant les deux sont emblématiques du régime stalinien. Khrouchtchev, ouvrant le dégel et la déstalinisation du régime avec son « Rapport secret », fustige même Staline en se servant des films traitant de la collectivisation :

« [Staline] n'étudiait le pays et l'agriculture qu'à travers les films. Or les films enjolivaient, embellissaient la situation réelle de l'agriculture. De nombreux films nous montrent des kolkhozes dont les tables craquaient sous des amoncellements de dindes et d'oies. Et Staline pensait manifestement ainsi dans la réalité. »¹⁸

Le film de collectivisation serait l'incarnation-même du règne du mensonge sous l'ancien dirigeant, dépeignant une fiction des kolkhozes on ne peut plus éloignée de la réalité des souffrances et famines qu'endurent les paysans.

Cependant, il ne semble pas que le lien entre la collectivisation et le cinéma soit si évident pour la période du « Grand Tournant Stalinien », du moins il ne semble pas que le cinéma soit complètement « aux ordres » des dirigeants politiques quant à la figuration de la collectivisation des campagnes entre 1929 (année où est annoncée le premier plan quinquennal) et 1934. Les cinéastes s'emparant de cette question – ressentie comme une réelle « révolution » dans les campagnes, révolution pas nécessairement désirée par tous – sortent de la NEP avec des habitudes d'autonomie vis-à-vis des politiques. Un dogme idéologique existe certainement, mais la façon de figurer ce dogme n'est pas encore soumise à des règles esthétiques ou une doctrine officielle. Les films de notre corpus, *La ligne générale* d'Eisenstein et Alexandrov (1929), *Enthousiasme* de Dziga Vertov (1931), *Turksib* de Viktor Tourine (1929), *Le sel de Svanétie* de Mihaïl Kalatozov (1930), *La Terre* de Dovjénko (1930), *Odna* de Kozintsev et Trauberg (1931), *Le Bonheur* d'Alexandre Medvedkine (1934), tous ces films s'emparent à leurs manières de la collectivisation des campagnes, figurent à leurs manières l'édification du « nouveau » dans « l'ancien ».

La période de 1928-1934 est une période de transition et d'interface. 1928 est l'année de la « crise des céréales » (que Staline désigne comme « grève des paysans »¹⁹) qui menace l'approvisionnement des villes et amène le parti à resserrer l'étau : d'abord dans les

¹⁸ Le rapport Khrouchtchev (discours du 25/02/1956) (in *Le rapport Khrouchtchev*, traduction intégrale et présentation de Jean-Jacques Marie, Seuil, 2015, p. 150)

¹⁹ LEWIN, *La Formation du système soviétique*, op. cit., « L'arrière-plan immédiat de la collectivisation soviétique », p. 146

campagnes, puis dans le reste de la société soviétique. Pour Moshe Lewin, cet événement est central pour comprendre les décisions politiques prises pendant la période étudiée :

« En vérité, la « crise des céréales » joua un rôle crucial dans le tour que les événements prirent par la suite – parce que, entre autres raisons, Staline en tira toute une série de nouvelles conclusions ainsi que les éléments d’un nouveau plan de campagne. À l’occasion de son voyage en Sibérie, où il était allé presser et obliger les responsables de parti de « prendre » sans ménagement les céréales, il avait eu le sentiment que, en plus des armes de l’obligation, il lui fallait proposer à ces cadres une politique à long terme et une perspective plus optimiste. »²⁰

Cette « politique à long terme » désigne la collectivisation et l’industrialisation des campagnes. 1928 est aussi l’année de la première conférence sur le cinéma pendant laquelle une prétendue hétérodoxie idéologique du cinéma est dénoncée tandis qu’on demande aux cinéastes de faire un cinéma plus accessible aux masses²¹. Ces deux événements, mis en parallèle, donnent à voir un parti communiste allant renforcer sa mainmise sur la production cinématographique, tendant vers un système de « commandes » où les dirigeants politiques imposent des thèmes aux cinéastes²². La question de la paysannerie, alors (quasiment) absente du cinéma de la décennie de 1920, prend une place de plus en plus importante dans la production cinématographique à partir de 1930. L’année 1934 est la fin du premier plan quinquennal, et c’est aussi la formulation du « Réalisme Socialiste » comme doctrine officielle de l’Union Soviétique au cours du premier congrès de l’union des écrivains, et c’est enfin l’année où sort *Le Bonheur* d’Alexandre Medvedkine, un des derniers films soviétiques muets à traiter de la question de la paysannerie.

La période étudiée est donc celle d’une rupture, rupture que la chercheuse Myriam Tsikounas place à partir de l’année 1929 quant au cinéma car selon elle « Les équipes [de cinéastes], jusqu’alors diversifiées, se lancent unanimement dans la confection de chroniques paysannes pour illustrer la collectivisation des campagnes »²³, mais que nous plaçons dès 1928 pour les raisons citées dans le précédent paragraphe, la « crise des céréales » nous

²⁰ *Ibid*, p. 147

²¹ LAURENT Natacha, *L’œil du Kremlin : cinéma et censure en URSS sous Staline (1928 – 1953)*, Toulouse, Privat, coll. « Bibliothèque historique Privat », 2000, 286 p.

²² Sur ce point, voir ALBERA François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, « L’État contre la commande sociale », pp. 351-360

²³ TSIKOUNAS Myriam, *Les origines du cinéma soviétique : un regard neuf*, Cerf, coll. « 7^{ème} ART », 1992, pp.38-39

paraissant être le moment où naît le « Grand Tournant Staliniens », ou du moins son noyau. La notion en elle-même de « Grand Tournant » provient d'un article écrit par Staline le 7 novembre 1929 qui l'utilise dans son titre, dans lequel il affirme que « le paysan moyen s'est tourné vers les kolkhozes »²⁴. Le « Grand Tournant Staliniens », bien que décrivant un bouleversement touchant l'ensemble de l'Union Soviétique, est tout particulièrement conditionné par la collectivisation qui est son incarnation la plus emblématique. Nous arrêtons notre examen à l'année 1934, considérant le film de Medvedkine mentionné ci-dessus comme dernier film important du « Grand Tournant Staliniens » à traiter de la paysannerie en tant que corps. Par ailleurs, il est possible de considérer que le « Grand Tournant » est achevé dès la fin du premier plan quinquennal, l'assassinat de Kirov en décembre 1934 ouvrant symboliquement une autre période, celle de la « Grande Terreur ». Nous aurions pu choisir de terminer notre étude avec 1936, qui marque l'arrêt du tournage et l'interdiction du *Pré de Béjine* d'Eisenstein, film sur la paysannerie qui a failli coûter la carrière (et la vie) du cinéaste, mais nous considérons qu'au moment où Eisenstein commence ce film, le « Grand Tournant Staliniens » est terminé. Notre propos se concentrera alors en majorité sur la période 1928 – 1934, que nous estimons dater assez fidèlement le « Grand Tournant Staliniens », mais nous ferons, bien sûr, mention et des analyses poussées de films qui précèdent et suivent notre périodisation.

L'intention de ce mémoire est de tenter de comprendre les mutations qui s'opèrent à l'intérieur du cinéma soviétique à partir de la figuration d'un corps, celui du paysan. Le corps paysan est à comprendre comme un ensemble, la paysannerie est un corps social et démographique important en URSS – celle-ci héritière d'un Empire russe peu industrialisé – et c'est un corps politique potentiellement dangereux, au centre des pensées des dirigeants soviétiques terrifiés par une « révolte paysanne » et qui souhaitent obtenir le soutien des « paysans pauvres » (*bedniaki*) et des « paysans moyens » (*seredniaki*). Le corps paysan est aussi un corps sensible, vivant sur la caméra des cinéastes soviétiques. Il est filmé travaillant la terre, participant à des fêtes ou cérémonies villageoises, adhérant au projet socialiste dans les campagnes ou bien s'y opposant. Une diversité de corps physiques peuple les images des « films paysans », parfois des corps paysans jeunes et viriles, reflets d'un idéal soviétique participant à la construction de « l'homme nouveau », parfois des corps de *moujiki* vieux et décadents, s'adonnant à l'ivrognerie plutôt qu'au travail, servant de relais de vieux stéréotypes ranimés par le régime soviétique. Pour Arlette Farge, « le corps du pauvre est un

²⁴ In LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit, p. 170

formidable agent de l'histoire »²⁵. Pour nous, le corps du paysan est un agent essentiel pour tenter de comprendre les raisons d'être du « Grand Tournant Stalinién » et ses effets sur le cinéma soviétique. Le corps paysan dans le premier cinéma stalinién n'est pas fabriqué de toutes pièces, il s'inscrit également dans un temps plus long de la figuration de la paysannerie dans l'art et la culture russe, étant un corps-relais notable pour la dénonciation de l'injustice sous l'Ancien Régime que ce soit chez les auteurs du XIXe siècle comme Tolstoï que les « Peintres Ambulants » (*Peredvijniki*) engagés de la même époque²⁶. Nos questions sont les suivantes : comment la figure du paysan, compris dans son acception générale de celui qui travaille la terre, a-t-elle composée avec le « Grand Tournant Stalinién » ? Et de quel(s) corps est-ce que le paysan s'est-il doté dans les films soviétiques traitant de la « question paysanne » ? Comment est-ce qu'il participe à la « révolution » qu'est la collectivisation des campagnes ?

Notre étude se déroule en trois temps. Tout d'abord, nous nous demandons si un « rendez-vous manqué » s'est opéré entre la paysannerie et les cinéastes d'avant-garde soviétique, favorisant ainsi la mainmise du pouvoir stalinién par la suite. Puis, nous étudions comment le corps paysan du cinéma du « Grand Tournant Stalinién » participe à la construction du « nouveau », et notamment la figure de « l'homme nouveau soviétique », dans « l'ancien », les campagnes soviétiques considérées comme « archaïques » ou « arriérées ». Enfin, nous inversons le questionnement de la deuxième partie pour examiner ce qui de « l'ancien » survit dans le « nouveau », et comment ces survivances jouent dans la configuration du Stalinién en général et dans le cinéma soviétique traitant de la paysannerie en particulier.

²⁵ FARGE Arlette, *Effusions et tourments, le récit des corps : Histoire du peuple au XVIIIe siècle*, Odile Jacob, Hors collection, « Introduction », p. 15

²⁶ Sur les peintres ambulants, voir la thèse du chercheur écossais JACKSON David, *Ilya Repin : ideology and aesthetics in Russian art*, Edinburgh College of Art thesis and dissertation collection, 1990, 413 p. Répine, peintre préféré de Staline, est proche de ce courant esthétique engagé, et entretient une importante correspondance avec certains de ses membres (le plus éminent étant Ivan Kramskoï) sans jamais réellement se revendiquer lui-même comme peintre ambulant.

I. Paysannerie et cinéastes d'avant-garde, un rendez-vous manqué ?

Dans cette partie nous traitons la question de « l'absence » apparente du corps paysan dans le cinéma soviétique dit « d'avant-garde ». En effet, la production cinématographique pendant la période de la NEP semblerait largement « urbaine », dans la mesure où maints cinéastes traitent les problématiques liées au régime socialiste naissant dans le cadre spatial de la ville. Les cinéastes s'attirent alors des critiques de la part de dirigeants mais aussi de journalistes ou spectateurs désabusés écrivant dans la *Pravda*, le journal quotidien officiel. Un premier point culminant, celui de la première conférence sur le cinéma de mars 1928, est interprétable comme une mise en garde contre les cinéastes attaqués sur le fond (hétérodoxie idéologique) et la forme (inaccessibilité aux masses) de leurs œuvres. Le paysan en tant que figure dans ce contexte de bataille entre direction politique et création cinématographique est alors instrumentalisé contre les cinéastes qu'on accuse de ne pas traiter des questions vitales auxquelles le pays fait face. Nous devons alors examiner le bien-fondé des critiques que s'attirent les cinéastes soviétiques : s'il est vrai que la question paysanne est largement absente du premier cinéma soviétique, les cinéastes en sont-ils les seuls responsables ?

Nous étudions également une action particulière du régime soviétique pendant la NEP, afin de pouvoir aborder la paysannerie comme corps de spectateurs : il s'agit de la « cinéfication » des campagnes, une politique de cinémas ambulants destinées aux villages et espaces ruraux dépourvus de cinématographes. Il nous semble important de nous arrêter un temps sur ce point car, comme nous le verrons, la politique de la « cinéfication » des campagnes évolue de façon semblable au rapport général du régime soviétique au cinéma : d'abord lancée dans un but d'éducation politique pour une paysannerie dans l'ensemble analphabète, la « cinéfication » se heurte à un manque de moyens économiques et techniques, et aussi à un manque de formation de ses projectionnistes ambulants, supposés être à la fois techniciens et éducateurs politiques. Une autre logique s'impose alors, celle de la rentabilité des séances, où le paysan n'est plus considéré comme spectateur à éduquer mais spectateur payant.

Pour terminer cette première partie, qui traite de la période qui précède immédiatement le « Grand Tournant Stalinién », nous nous arrêterons sur le sort particulier d'un film, celui de *La Ligne générale* d'Eisenstein et Alexandrov, dont le tournage commence dès 1926, mais qui ne sort sur les écrans soviétiques qu'en octobre 1929. Or, dans l'écoulement de ces trois

années, l'ordre politique a changé : Trotski et ses pairs sont évincés du parti, Boukharine, chantre de la politique de la « coopération » dans les campagnes pendant la NEP, est discrédité et Staline se trouve désormais au sommet comme *leader* du parti communiste, avant de devenir guide du pays. Les années 1928, qui commence avec la « crise des collectes » et 1929, où la NEP est officiellement enterrée et remplacée par la politique des plans quinquennaux, marquent les débuts du « Grand Tournant Staliniens ». Or, *La Ligne générale*, dont le premier tournage se déroule à l'apogée de la « coopération », se trouve dans une position compliquée : elle doit édifier la collectivisation dans les campagnes alors qu'il n'est pas question de celle-ci dans le premier scénario. Staline s'implique lui-même dans la réécriture du film, et propose même un nouveau titre : *L'ancien et le nouveau*.

Un même film qui existe sous deux titres, et qui, de nos jours, existe couramment sous deux versions : une première de deux heures dont le premier intertitre nous indique *La Ligne générale*, une autre d'une heure et demie dont le premier intertitre nous indique *L'ancien et le nouveau*. Ces deux versions n'ont également pas la même fin : l'une semblant plus « boukharienne », si l'on peut dire, dans la mesure où la coopération ouvrière-paysanne est mise en avant, tandis que l'autre semble plus staliniennes, dans la mesure où l'humain est évincé au profit de la machine. Pour terminer notre première partie, nous ferons alors une analyse comparée de *La Ligne générale* et *L'Ancien et le Nouveau*.

A. Quel bien-fondé à l'accusation d'une absence de la paysannerie dans le premier cinéma soviétique ?

« Qui pourrait douter de cette évidence qu'un film à caractère rural est susceptible de constituer à la campagne le meilleur instrument de propagande et d'éducation ? La démonstration du fonctionnement de machines agricoles, une comparaison très évocatrice des résultats que l'on obtient en utilisant l'araire d'une part, et d'autre part la charrue, [...] tout cela, le paysan doit le voir sur les écrans. Tout cela ne peut véritablement que le passionner.

De tels films sont particulièrement indispensables aujourd'hui alors que l'on abat un énorme travail pour la collectivisation des campagnes, et qu'on lutte avec une opiniâtreté extrême pour l'augmentation de la productivité du travail agricole.

*Disposons-nous pour autant de bons films éducatifs destinés aux campagnes ?
Non, nous n'en disposons pas. »²⁷*

Cet article de janvier 1929, signé par un certain Soslavinski dont nous ne connaissons ni l'attachement au cinéma soviétique (fait-il partie de l'industrie, est-il critique, ou bien simplement spectateur²⁸ ?) ni les origines (est-il des campagnes ou de la ville ?) témoigne de plusieurs choses vis-à-vis de la considération du cinéma en URSS à la fin des années 1920. L'auteur a une approche du cinéma ressemblante à celle des autorités soviétiques, Staliniens (ce terme à cette époque renvoie moins à une idéologie comme le Léninisme qu'au fait d'être allié politique de Staline²⁹) ou opposants. Le cinéma étant moins un « art » – malgré le mot emblématique de Lénine, « De tous les arts, le cinéma est le plus important » – qu'un « instrument de propagande et d'éducation ». Il convient de rappeler qu'à l'époque de l'article de Soslavinski le terme de « propagande » ne possède pas encore, comme c'est le cas aujourd'hui, une connotation négative et renvoie plutôt au fait de répandre une information ou autre par tous les moyens. Même si le revendiquer dans la *Pravda* en 1929 attirerait à Soslavinski des ennuis plus que périlleux, sa caractérisation du cinéma reprend presque mot pour mot celle de Trotski dans son article « La vodka, l'Église et le cinématographe » de 1923³⁰. Il écrit :

« C'est un instrument qui s'offre à nous, le meilleur instrument de propagande, quelle qu'elle soit — technique, culturelle, antialcoolique, sanitaire, politique ; il permet une propagande accessible à tous, attirante, une propagande qui frappe l'imagination ; et de plus, c'est une source possible de revenus. »³¹

²⁷ SOSLAVINSKI, « Des films spécialement réalisés pour les campagnes », *Pravda*, 8 janvier 1929 (in SCHMULEVITCH Éric, *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930) : Le système derrière la fable*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 251)

²⁸ Il existe une longue tradition d'écriture et d'envoi de lettres de « gens d'en bas » (la plupart du temps la paysannerie pauvre) au pouvoir dans lesquelles sont dénoncées conditions de vie, de travail, etc. La révolution d'Octobre et la mise en place du Stalinisme, et son appareil d'État de plus en plus autoritaire, ne mettent pas fin à cette pratique, les dirigeants soviétiques, et même Staline en personne, reçoivent toujours des lettres de mécontentement. Dans une certaine mesure, nous pouvons interpréter l'article virulent de Soslavinski comme héritier de cette pratique, son style ressemblant à celui d'une lettre ouverte. Sur la pratique de lettres envoyées aux autorités, voir « Lettres de paysans russes aux autorités (1905-1925) » de NIQUEUX Michel et DE ARMENGOL Christine dans la revue *Histoire et sociétés rurales*, Association d'histoire des sociétés rurales, Vol. 30, 2008, pp. 105 – 134

²⁹ Kaganovitch, un des plus proches alliés de Staline dès la guerre civile, est celui qui aurait en premier donné naissance au terme de « Stalinisme ». Sur ce point, voir SEBAG MONETFIORE Simon, *Staline, la cour du Tsar Rouge I. 1928 – 1941*, Perrin, 2010 (éd. originale 2003), p. 116

³⁰ TROTSKI Léon, « La vodka, l'église et le cinématographe », Les questions du mode de vie, 1923, consulté sur <https://www.marxists.org/francais/trotsky/livres/qmv/qmv5.htm> le 3/05/2022

³¹ *ibid.*, p. 3

Nous cernons chez les deux auteurs une caractérisation globalement similaire du cinéma : instrument de propagande permettant d'éduquer le spectateur (général chez Trotski, paysan chez Soslavinski) sur des questions vitales au régime (la technique renvoyant à l'industrialisation, la culture et la vie sous un gouvernement socialiste) sans avoir recours à la médiation du langage écrit. Ce dernier point est remarquable et d'une importance à ne pas sous-estimer au début de l'expérience soviétique : le nouveau gouvernement communiste hérite d'un pays à grande majorité illettrée, avec un analphabétisme extrêmement fort dans les campagnes. Lorsque Trotski écrit que le cinéma offre une « propagande qui frappe l'imagination », il imagine finalement que la vocation du « cinématographe » (terme plus récurrent dans son article que celui de « cinéma ») est de prendre le relais de l'icône dans le quotidien du paysan, et par conséquent au régime soviétique de prendre le relais de l'Église comme symbole du pouvoir dans les villages³². Nous pouvons cerner le même souci chez Soslavinski quand, après avoir fait la liste des opportunités éducatives qu'offre le cinéma, il écrit « Tout cela ne peut véritablement que le passionner ». Passionner le paysan par le cinéma, c'est-à-dire faire appel à ses sensations, transmettre des valeurs nouvelles par des images. Il ne faut pas oublier qu'au moment où Soslavinski écrit son article, le régime soviétique entame une première grande campagne antireligieuse qui, entre 1929 et 1931, « contraint la moitié des églises à fermer, soit 80% des églises du village »³³. La vocation du cinéma est non seulement façonner les paysans « arriérés » (terme utilisé alors pour décrire la situation de la paysannerie³⁴) en nouveaux citoyens soviétiques, mais aussi remplacer l'icône si central dans la vie et tradition paysannes dans une bataille générale du régime communiste contre l'Église orthodoxe.

Qu'en est-il alors de la considération du cinéma chez les cinéastes ? Dans l'ensemble, nous pouvons dire que les cinéastes d'avant-garde partagent l'idée d'un cinéma comme « instrument de propagande et d'éducation », tout en ajoutant qu'ils considèrent le cinéma comme un art. Or, il est difficile de dire si les dirigeants politiques partagent cette conception du cinéma. Le mot de Lénine cité plus haut a beau inclure le mot « art », les dirigeants seraient plutôt malaisés de dire en quoi le cinéma est un art. Lounatcharski, pourtant un des dirigeants les plus sensibles au cinéma, est scénariste d'*Uplotnenie* (*Se serrer*, 1918) réalisé par Panteleev, et il ne comprend pas pourquoi celui-ci est considéré comme « auteur » du film

³² Sur le rôle de l'icône comme objet de transmission des valeurs orthodoxes dans les villages russes largement analphabètes, voir LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 94

³³ SUMPFF Alexandre, *De Lénine à Gagarine*, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2013, p. 739

³⁴ Par les dirigeants communistes mais aussi par la plupart des branches du socialisme et libéralisme russes du XIXe au début du XXe siècle.

alors qu'il n'en a pas écrit le scénario³⁵. Même si le cinéma est considéré par le pouvoir comme medium visuel producteur d'images, sa partie écrite lui semble être preuve de fabrication³⁶. Les cinéastes, qui se considèrent comme artistes et contribuent à des revues d'art (par exemple *LEF*, fondée par Maïakovski et Brik dans laquelle contribuent Eisenstein et Vertov) explorent les capacités visuelles du medium cinématographique à agiter par l'image pendant les années 1920, mais se retrouvent rapidement accusés de « formalisme », un mot périlleux à partir du « Grand Tournant Stalinién », et on exige alors des films plus clairs, avec des histoires plus « écrites » finalement, ou du moins qui ne touchent pas aussi directement l'imagination comme le fait l'icône.

Au-delà des attaques faites à la « forme » des films d'avant-garde³⁷, l'accusation contre le « fond » des films, leur apparente hétérodoxie idéologique et surtout leur éloignement des préoccupations du pays (et du parti qui le dirige) méritent d'être examinés plus en détail. Nous pouvons affirmer que le cinéma soviétique a toujours eu tendance à « suivre » les préoccupations du régime, cela dès la NEP et la reconstruction de l'industrie cinématographique. Si le cinéma ne s'est pas préoccupé de la paysannerie avant le « Grand Tournant Stalinién », c'est parce que le régime en lui-même ne s'en est pas soucié pendant cette période. La NEP est en partie une concession faite à la paysannerie qui menace de ne plus approvisionner les villes. La libéralisation partielle de l'économie soviétique est conditionnée par le fait que le régime est à genoux et doit satisfaire les demandes d'une paysannerie dans l'ensemble hostile aux dirigeants bolcheviks après des années de guerre civile et de réquisitions forcées. L'historien Moshe Lewin évoque « l'archaïsation » de la paysannerie après presque dix ans de guerre continue, la productivité étant retombée à un niveau d'avant-guerre (déjà très faible) tandis que le reste de l'Europe connaissait des progrès fulgurants.

³⁵ FERRO, *op. cit.*, p. 142

³⁶ L'importance accordée au scénario de la part des dirigeants et censeurs soviétiques aura la vie dure en URSS. Au moment où l'état stalinién se resserre autour de la création cinématographique, les commissions de censure se multiplient au niveau du pré-tournage. En lien avec cela, l'analyse faite par Marc Ferro de *Dura Lex* de Lev Kouletchov (1925) est fort intéressante car elle pointe une critique faite dans les images contre le régime soviétique à propos des procès des Socialistes-Révolutionnaires qui n'a pas été repérée par la censure, celle-ci trop préoccupée par la partie écrite des films. Voir *Cinéma et Histoire, op. cit.* « Le film, une contre-analyse de la société », « *Un film « sans objectifs idéologiques »* : Selon la loi (1925 » pp. 43-50

³⁷ Il faut noter que Soslavinski, à la différence des représentants du pouvoir soviétique à la première conférence sur le cinéma, ne s'attaque pas vraiment à la forme des films dans son article, et même nous pouvons remarquer une certaine culture visuelle de sa part, son propos sur « une comparaison très évocatrice des résultats que l'on obtient en utilisant l'aire d'une part, et d'autre part la charrue » évoquant le montage parallèle.

« Les moujiks se repliaient sur eux-mêmes, la paysannerie devenait un océan de petites exploitations, microfundia orientées vers la consommation familiale où l'on calculait en termes de « bouches à nourrir » plutôt qu'en fonction de la productivité et du marché. C'était bien sur une stratégie d'autodéfense et de survie. Cette stratégie traduisait et favorisait aussi une profonde hostilité envers le monde urbain, hostilité qui n'a jamais été absente dans la mentalité du paysan russe et qui inquiétait voire terrifiait nombre d'intellectuels et d'hommes politiques : ils voyaient dans cette fermeture du monde paysan sur lui-même un élément destructeur qui pouvait devenir extrêmement dangereux. »³⁸

L'expérience de la guerre civile amène alors les dirigeants à ne pas bousculer la paysannerie tout en continuant de la percevoir comme une menace. Dans ce contexte apparaît alors la dernière grande notion de Lénine : la coopération.

Les derniers textes de Lénine, alors alité à la suite de la tentative d'assassinat qu'il survit, sont consacrés à la paysannerie et la ligne de prudence que doit adopter le parti à leur égard. « De la coopération », texte de janvier 1923, sert alors de mot d'ordre pour justifier la politique menée sous la NEP, puis sert à la « droite » du parti (rassemblée autour de Boukharine) pour contester les décisions prises par le groupe stalinien à partir de la « crise des collectes ». Les derniers textes de Lénine sur la paysannerie servent également à Eisenstein et Alexandrov qui ouvrent *La Ligne Générale* (1929, version précédant *L'ancien et le nouveau*) avec un propos de Lénine tiré de « Sur l'impôt en nature. Le rôle de la nouvelle politique et ses conditions. » (21 avril 1921) (*figure 2*). La citation, qui dessine le projet politique du film, donne à voir la politique menée en URSS à l'égard de la paysannerie entre la fin de la guerre civile et la crise des collectes. *La Ligne générale*, qui sort en 1929 sous un titre différent mais dont le scénario est écrit dès 1926, suit à la lettre la politique menée par les dirigeants soviétiques pendant la NEP. La paysanne pauvre (*bedniak*) Marfa, personnage principal du film, exemplifie « une organisation exemplaire du travail local » car la création d'une coopérative dans son village est le fait de son volontarisme. Le parti aide et encadre, mais il ne donne pas l'impulsion à Marfa de créer la coopérative laitière.

³⁸ LEWIN Moshe, *Russie / URSS / Russie (1917-1991)*, « Russie/URSS dans le mouvement de l'Histoire : Essai d'interprétation », textes rassemblés et présentés par Denis Paillard, Syllepse, 2017, p. 44

„ . . . б ы в а ю т у с л о в и я , к о г д а
о б р а з ц о в а я п о с т а н о в к а м е с т н о й
р а б о т ы , д а ж е в с а м о м н е б о л ь -
ш о м м а с ш т а б е , и м е е т б о л е е
в а ж н о е г о с у д а р с т в е н н о е з н а ч е -
н и е , ч е м м н о г и е о т р а с л и ц е н т -
р а л ь н о й г о с у д а р с т в е н н о й р а б о т ы . ”
В . Л е н и н .

Figure 2 : La Ligne générale, S. Eisenstein et G. Alexandrov, 1929

« ...Il est des conditions où une organisation exemplaire du travail local, même à une très petite échelle, a pour l'État une plus grande importance que l'activité de nombreux organismes centraux. » - V. Lénine

Il nous semble important de revenir dans un premier temps à la politique agricole menée en URSS sous la NEP, premier temps de paix depuis presque dix ans de guerre sans arrêt, pour comprendre pourquoi les décisions de collectiviser les terres et d'industrialiser le pays à marche forcée ont été prises, et pourquoi la question de la paysannerie n'est que peu traitée par les premiers cinéastes soviétiques. Alors que la politique de la coopération est d'une importance considérable dans les derniers textes de Lénine, pour les dirigeants qui prennent les rênes du pays à sa suite elle l'est moins. Comme écrit Moshe Lewin :

« La coopération – thème majeur de la propagande – fait quelques progrès, mais les efforts consacrés à ce secteur vital furent modestes. En vérité absorbés par leurs problèmes de routine et leurs discussions internes, les dirigeants avaient peu de temps libre pour s'intéresser à la coopération »³⁹.

Les cinéastes révolutionnaires, bien que disposant d'une autonomie et d'une marge de manœuvre plus ample pendant la NEP que par la suite, ne sont pas complètement indépendants non plus, ils suivent dans une large mesure le parti et les thématiques qui le préoccupent. Si le premier cinéma soviétique d'avant-garde ne s'intéresse pas à la paysannerie

³⁹ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 141

à quelques exceptions près (*La ligne générale*, déjà citée plus haut, et *La sixième partie du monde* (1926), documentaire de Vertov, sont les plus emblématiques) c'est aussi parce que le parti en lui-même ne s'y intéresse pas tant que cela. Ce qu'écrit Chklovski à propos de la naissance du projet de *La Ligne Générale* dans un article de 1927 est emblématique :

« Eisenstein a déclaré qu'il voulait faire un film paysan. Le genre était chez nous totalement discrédité, parce que traité de façon thématique : un pope, un koulak, de la gnôle, un tracteur, - autrement dit, en mentionnant simplement les objets. Le thème était si discrédité que dans un État comptant cent millions de paysans et malgré l'actualité brûlante de la question du rôle du paysan dans la construction socialiste on a répondu à Eisenstein qui proposait de faire un film paysan : « C'est la lubie d'un homme de talent ». »⁴⁰

Cette histoire rapportée par le critique date vraisemblablement de 1925-1926, moment de préproduction du « film paysan » d'Eisenstein, et témoigne du fait qu'avant la crise des collectes de l'hiver 1927, les cadres de l'industrie cinématographique ne considéraient pas la paysannerie comme un sujet « noble », ou du moins un sujet à être traité par un cinéaste de talent juste après le succès phénoménal de son *Cuirassé Potemkine* (1925). Il n'est guère étonnant alors, dans ce contexte, que la production de *La Ligne Générale* soit interrompue en début 1927, l'État commandant à Eisenstein un film pour les dix ans de la Révolution d'Octobre. Sort alors *Octobre* en 1927, une grosse production soviétique, un film de consécration pour le régime révolutionnaire, la révolution étant un sujet considéré comme plus noble et important que la paysannerie aux yeux du pouvoir politique⁴¹.

Ce premier temps sert à comprendre les origines de l'article virulent de Soslavinski qui ouvre notre propos : il existe en effet une absence notable de la paysannerie dans le premier cinéma soviétique, elle est remarquée par différentes personnes gravitant autour du cinéma. Mais cette absence, dénoncée de plus en plus fréquemment à partir de 1929 et le début du « Grand Tournant Staliniens » n'est pas du seul fait d'un manque d'envie des cinéastes mais témoigne aussi d'un désintérêt du parti à l'égard de la paysannerie, celui-là se retrouvant alors pris de court complètement par la « crise des collectes » de 1928. En janvier

⁴⁰ CHKLOVSKI Viktor, *Textes sur le cinéma* (choisis, traduits et présentés par Valérie Pozner), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, « Leur Présent », Moscou-Léningrad, *Kinopecat*, 1927, 111 p. (CHKLOVSKI Viktor, *Textes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, pp. 69-119, Chapitre VII : description d'Eisenstein (pp.98-119), p. 116)

⁴¹ À propos du genre du film révolutionnaire, voir SUMPFF Alexandre, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation, URSS 1917-1985*, Paris, Armand Colin, 2015, 240 p.

1929, moment où Sosalsvinski écrit, les dirigeants communistes sont pas encore tout à fait sûrs de l'action à mener dans les campagnes :

« Il fallut attendre le mois de juin 1929 pour que se manifestât dans les campagnes la moindre tentative significative et ambitieuse de mettre en œuvre la nouvelle politique, même si la nature exacte et l'ampleur des mesures à appliquer n'avaient pas encore pris une forme définitive. »⁴²

Les choses s'accélérent à partir de l'été 1929, pour les campagnes en elles-mêmes et pour l'industrie cinématographique où un système de commandes d'État se trouve mis en place⁴³. Avant de traiter de cette transformation, et du sort particulier de *La Ligne Générale* qui devient, à partir du « Grand Tournant Stalinien » *L'ancien et le nouveau*, nous nous arrêtons un temps sur la question de la « cinéfication » des campagnes menée dès le début de régime révolutionnaire.

B. Les efforts en faveur de la « cinéfication » des campagnes

Nous nous référerons largement dans ce passage à l'article de l'historien Alexandre Sumpf pour la revue de cinéma *1895* : « Le « grand muet » à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 »⁴⁴, dans lequel il revient sur une politique menée par l'URSS pendant la NEP : la « cinéfication » des campagnes. Il nous semble nécessaire d'interpréter cette politique à l'aune de notre propos sur la figuration de la paysannerie dans le cinéma du « Grand Tournant Stalinien », car, bien qu'elle ait été peu étudiée par d'autres historiens, elle témoigne de façon exemplaire d'une réelle volonté des premiers dirigeants soviétiques de convaincre la paysannerie par des moyens éducatifs de la légitimité du nouveau régime. Cette volonté se heurte à des limites matérielles générées par des conflits d'intérêt et, finalement, les premières aspirations de la « cinéfication » des campagnes sont condamnées à l'échec. Nous pourrions émettre l'hypothèse que la politique de la « cinéfication » est une tentative assez originale d'appliquer en pratique la vision du cinéma qu'émet Trotski dans son article « La vodka, l'Église et le

⁴² LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 165

⁴³ ALBERA François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit. Analyses filmiques, « De la Ligne générale à *L'ancien et le nouveau* », p. 358

⁴⁴ SUMPFF Alexandre, « Le « grand muet » à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 », *1895*, 52, 2007, pp. 56-88

cinématographe » examiné ci-dessus : le « cinématographe » comme instrument d'éducation politique et objet de divertissement dont la vocation est de remplacer l'icône et la beuverie dans la vie quotidienne du *moujik* (tel qu'il est représenté dans l'esprit des dirigeants bolchéviques), et de le former, sinon comme « homme nouveau soviétique » (nous aborderons cette formule, si importante, plus loin), au moins comme un citoyen soviétique convaincu.

Les deux acteurs politiques principaux et emblématiques de la « cinéfication » des campagnes, car très proches de Lénine, sont Anatoli Lounatcharski, Commissaire du Peuple à l'Éducation, et Nadejda Kroupskaïa, membre éminent du parti bolchévique et la femme du « père » de l'Union Soviétique. C'est sous leur impulsion que « l'État crée un Département panrusse du Cinéma et de la Photo (VFKO), bientôt affilié à la Direction générale de l'éducation politique (Glavpolitprosvet) créée en novembre 1920. »⁴⁵. C'est à partir de ces deux structures que l'État pose les termes de l'implantation du cinéma dans les campagnes⁴⁶ : celle-ci se fera sous les responsables de l'éducation, dont un des soucis principaux est l'alphabétisation des campagnes illettrés. Le cinéma, medium visuel par excellence, semble alors un des moyens les plus efficaces pour permettre l'éducation politique des villageois analphabètes. Cependant, bien que le cinéma transmette des idées par l'image, comme les icônes religieuses, elle n'est pas complètement dépourvue de texte. Les films de fiction projetés à la campagne sont narratifs et dépendent donc d'intertitres pour que l'histoire racontée soit compréhensible. Or, les paysans et autres villageois auxquels on projette ces films étant *a priori* illettrés dans l'ensemble, il faut alors quelqu'un pour « expliquer », voire « interpréter » (dans tous les sens qu'on peut donner à ce terme) le film. La « cinéfication » des campagnes ne se fait pas par la construction de salles et bâtiments dédiés au cinéma dans les villages, trop coûteux pour un jeune régime dévasté économiquement, mais par l'envoi de « projectionnistes ambulants » qui, sur de multiples jours voire semaines, doivent parcourir plusieurs villages avec du matériel cinématographique (bobines, appareil de projection, etc.) afin de projeter des films choisis à partir d'un corpus défini par le VFKO rattaché au Glavpolitprosvet. Souvent seul, le projectionniste ambulant est alors sur tous les fronts : transporteur du matériel, responsable technique de la projection et éducateur politique car il

⁴⁵ *Ibid*, p. 56

⁴⁶ Selon Sumpf, Pëtr Voevodin, directeur du VFKO, propose en septembre 1921 « l'organisation d'un réseau de cinémas ambulants » (*Ibid*, p. 57). Il est intéressant de noter que, dans cette proposition qui précède l'article de Trotski, le cinéma ne renvoie pas à un lieu mais à un appareil (le cinématographe), ce qui donne à voir l'idée d'un cinéma allant vers des spectateurs et non des spectateurs allant au cinéma. Cette inversion peut être mise en lien avec celle opérée au XIXe siècle par les « peintres ambulants » (*Peredvijniki*) évoqués dans l'introduction plus haut, car ces peintres, se déplaçant de campagne en campagne, vont vers les villageois pour les peindre et non l'inverse.

est souvent celui qui interprète le film en même temps qu'il le projette. En bref, une fiche de poste bien chargée.

L'ambition de la « cinéficatation » est conséquente, et ses représentants les plus actifs dans les journaux, comme Kroupskaïa, en ont conscience. Comme écrit Sumpf :

« se combinent dans la cinéficatation – comme dans l'entreprise d'électrification du pays lancée au même moment – un double impératif de modernité gestionnaire et industrielle, et de révolution des esprits, des goûts, des opinions. Le projet de cinéficatation incarne l'un des plus parfaits schémas de réorganisation du territoire politique et culturel engendré par le Glavpolitprosvet. Cette visée implique un investissement massif que le Glavpolitprosvet n'est toutefois pas seul en mesure de consentir, d'autant plus que l'institution dirigée par Kroupskaïa se bat sur plusieurs fronts : ceux, plutôt classiques, de la censure, de la production, de la distribution ; et celui, inédit, de la formation, du recrutement et de l'activité des projectionnistes en milieu rural. »

En effet, la « cinéficatation » s'inscrit dans un projet plus vaste de réorganisation et rationalisation du gigantesque territoire soviétique, tout en ayant le devoir plus particulier de recruter et former des projectionnistes. Cette particularité met dès le départ des bâtons dans les roues de l'entreprise de « cinéficatation » des campagnes, car les projectionnistes doivent être à la fois formés comme transporteurs et techniciens du matériel de projection, et comme éducateurs politiques fiables. Or, les dirigeants, pour la plupart, possèdent une culture visuelle assez faible quant au cinéma et qui n'ont aucune expérience concrète de mise en place d'une projection. Mentionnons également le fait que les dirigeants, pour la plupart issus des couches urbaines⁴⁷, connaissent finalement mal la paysannerie. La société paysanne traditionnelle leur apparaît comme un grand inconnu, redoutable car « capable de sortir de la « société élargie » pour s'engoncer dans [son] propre « monde » (*mir*) »⁴⁸ et de fait ils s'en méfient. Kroupskaïa signe la « Plateforme des Quatre » en septembre 1925 avec Zinoviev, Kamenev et Sokolnikov dans lequel est explicité le fait que l'État ne peut pas faire confiance à la paysannerie et que le prolétariat doit mener le pays sur la voie du socialisme, Moscou est alors considéré comme le centre stratégique de toute action concernant la paysannerie (la région autour de la capitale étant fortement agricole)⁴⁹.

⁴⁷ À l'exception, parmi d'autres, de Staline, issu des couches rurales de la Géorgie, et du « paysan » Kalinine.

⁴⁸ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit, p. 108

⁴⁹ SUMPFF Alexandre, *Bolcheviks en campagne*, op. cit. p. 47

En outre, les dirigeants ne se méfient pas seulement de la paysannerie sous la NEP, mais du cinéma lui-même. Nadejda Kroupskaïa, pourtant à l'avant-garde de l'édification du cinéma comme instrument d'éducation politique, écrit en 1927 :

« le cinéma est une arme à double tranchant : le cinéma peut être une arme puissante de propagande des idées communistes et en même temps il peut être une arme très puissante de propagande des idées anticommunistes, des idées bourgeoises. »⁵⁰

Cette conception double du cinéma comme potentiel meilleur allié et pire ennemi du régime aura la vie dure en URSS, et les dirigeants staliniens à partir du « Grand Tournant » la partagent explicitement à partir du moment où ils resserrent l'étau autour du cinéma. C'est une « arme » destinée à mobiliser les citoyens soviétiques pour le régime mais elle peut aussi les déstabiliser si les cinéastes ne sont pas politiquement fiables. Dans cette conception idéologiquement resserrée du cinéma, quelle place est alors accordée au projectionniste ambulant qui se retrouve souvent éducateur politique ?

Le choix des films relève des structures étatiques à partir d'un arrêté du 17 juillet 1924. Quelques jours après, le « Conseil artistique sur les affaires de cinéma du Glavpolitprosvet » est dressé et une de ses fonctions principales est de fournir l'inventaire des films tout en étudiant des solutions industrielles pour l'édification d'un réseau de cinémas dans les campagnes⁵¹. Les lieux envisagés pour projeter les films sont les *izby-tchital'ni*, des lieux culturels dans les villages disposant d'une bibliothèque servant à l'éducation politique en général pour les bolcheviks⁵². Quelque chose de conflictuel imprègne en profondeur la « cinéfication » des campagnes : dans les discours et ambitions des dirigeants nous avons en théorie affaire à une politique très unifiée et systématique, sur le terrain cela n'est pas le cas tant les institutions semblent déconnectées les unes des autres dans leurs actions. La société du « Sel'kino » (cinéma au village) est une tentative en 1926 d'unifier les différents acteurs de la « cinéfication » avec une conception d'un cinéma éducateur pour conquérir les imaginations des spectateurs ruraux. L'existence de cette société est éphémère, pourtant elle a été dotée de moyens :

⁵⁰ SUMPFF, « Le « grand muet » à la campagne », *op. cit.*, p. 57

⁵¹ *Ibid.*, p. 59

⁵² Sur le rôle des *izby-tchital'ni* dans les premières années du régime soviétique, voir SUMPFF, *Bolcheviks en campagne, op. cit.*, p. 78

« Sel'kino regroupe des actionnaires aussi variés que le Narkompros, Sel'skosoyouz, Tsentrosoyouz, le PUR de l'Armée rouge, les rédactions de la Pravda et du Journal paysan, Goskino, Sovkino, la Vsekomprombank. La liste des actionnaires principaux témoigne de l'engagement financier imposé par l'État non seulement à ses propres structures, mais à celles des piliers de la société que sont l'armée et les coopératives. La présence des deux principaux journaux distribués dans le pays et à la campagne indique que l'on cherche à sensibiliser durablement l'opinion publique. [...] L'objectif est d'être « le seul contractant de Sovkino pour ce qui concerne le louage de films pour la campagne sur tout le territoire de la RSFSR » »⁵³

De plus, la société souhaite aussi influencer sur la production cinématographique soviétique en mettant en place un fonds de films pour la campagne.

Cependant l'expérience du Sel'kino prend fin assez rapidement avec la première conférence sur le cinéma de mars 1928. Le Tsentrosoyouz, « organe directeur des coopératives de consommation et l'un des principaux contributeurs financiers de Sel'kino »⁵⁴, prend une place plus prépondérante dans la « cinéfication » des campagnes en se dotant d'abord de son propre « Bureau cinématographique » en 1926 et avance une conception plus commerciale du cinéma : la rentabilité est plus importante que l'éducation politique. Or, cela entre en contradiction avec le Sel'kino. Le Tsentrosoyouz a plus de succès que le Sel'kino, et le plan de développement planifié par la première conférence sur le cinéma ne peut être financé par le Glavpolitprosvet. En outre, le Tsentrosoyouz devient l'acteur principal de la « cinéfication » des campagnes au détriment des premières ambitions d'éducation politique émises par Kroupskaïa et d'autres, et « l'expansion du réseau des cinémas ambulants est fondée sur le principe d'accumulation, au détriment du financement de la formation, donc de la qualité des projections. »⁵⁵ Le sort du Sel'kino est exemplaire des modifications qui s'opèrent entre la période de la NEP et celle du « Grand Tournant » : les résultats quantitatifs sont valorisés face à une ancienne exigence de « qualité » des actions politiques.

Pour terminer notre propos sur la « cinéfication », examinons des exemples concrets de projections dans les villages. Étudier des cas permet de voir que la politique entreprise par l'État soviétique n'était pas uniforme et systématique. Sumpf écrit :

⁵³ SUMPFF, « Le « grand muet » à la campagne », *op cit*, p. 61. RSFSR désigne la République russe de l'URSS.

⁵⁴ *Ibid*, p. 62

⁵⁵ *Ibid*

« En dépit [des] mesures de contrôle et du nombre des intervenants institutionnels, d'une séance, d'un projectionniste ou d'un village à l'autre, les conditions de projection changent, les accompagnements sonores ou vocaux varient, les effets sur les spectateurs diffèrent. »⁵⁶

L'historien écrit que, dans l'ensemble, les spectateurs ruraux sont contents d'avoir du cinéma dans les villages, mais que l'ambition d'éducation politique, à quelques exceptions près, défaille. Cela n'est pas du seul fait d'une « incompétence » que les dirigeants pourraient supposer des projectionnistes ambulants. Ceux-ci sont formés avec des manuels comme le *Programme de formation et de formation continue des techniciens projectionnistes de cinéma et des employés de cinéma pour la campagne* (la traduction est de Sumpf) qui n'ont pour objet que l'aspect technique du cinéma, dans lesquels l'éducation politique est complètement absente. Sumpf pointe du doigt les origines possibles des difficultés auxquelles font face les projections ambulantes :

« Plusieurs obstacles empêchent vraisemblablement le dialogue de se nouer : d'ordre matériel – manque de temps ou impréparation ; individuel – volonté et capacités du projectionniste, désir des spectateurs de ne voir qu'un spectacle ; culturel – incompréhension due à la plurivocité des commentaires ; voire même politique – résistance au travail d'explication. Il est très ardu de savoir comment les séances se déroulaient et surtout ce qui s'y disait. »⁵⁷

Quelques exemples de projections existent dans les archives, mais, comme le rappelle l'historien, elles ne peuvent pas refléter à elles seules l'ensemble de la vaste politique de « cinéfication » des campagnes.

Cependant, les difficultés pointées dans le propos cité ci-dessus ne sont pas particulières seulement à l'implantation du cinéma dans les campagnes, elles valent aussi pour beaucoup des politiques de l'URSS dans les villages. Celles les moins coercitives, celle du « *licom k dervne !* » (« le visage tourné vers la campagne ») de Zinoviev en 1923 dans lequel Kalinine prône non « l'ordre du commandant, mais le conseil du camarade »⁵⁸, et les plus coercitives qui se radicalisent à partir du « Grand Tournant Stalinién », les premières

⁵⁶ *Ibid*, p. 63

⁵⁷ *Ibid*

⁵⁸ Voir notes 12 et 13

zagotovki (mot russe désignant les collectes de produits agricoles⁵⁹) qui commencent avec la « crise des collectes » de l'hiver 1928, témoignent d'un rapport compliqué entre le parti et ses campagnes, les corps qui les constituent se méfiant du pouvoir politique. La « cinéfication » est finalement symptomatique des limites de la coopération telle qu'elle est comprise par les dirigeants soviétiques après la mort de Lénine, trop confiants en les capacités de la NEP à fonctionner d'elle-même⁶⁰.

Prenons l'exemple d'un témoignage parmi ceux rassemblés par A. Okun'kov pour l'organe de presse du Glavpolitprosvet, *Kommunistitcheskoe Prosveschenie*. La projection se passe dans le village de Kamenka, et une dispute a lieu : les paysans oublient le film et posent des questions à propos du manque de blé, de farine. Comme écrit Sumpf :

« L'impossible dialogue tourne court [...] La conversation dévie vers les soucis économiques des paysans. À l'instar de l'éducateur politique local ou du conférencier de passage, il est tenu par la paysannerie comme un représentant de l'extérieur où se décident les prix et les approvisionnements. Le projectionniste, précise Okun'kov, avoue ensuite qu'il n'a pas su répondre à ces questions pressantes. Il n'est qu'un technicien qui exerce son métier tant bien que mal, à l'instar de la plupart de ses collègues, qu'ils soient des « tourneurs » assimilés par le « système soviétique » ou des novices qui trouvent là un emploi temporaire. Loin d'eux l'idée de se faire éducateurs politiques : les conditions de travail sont tout bonnement trop chaotiques, la récompense incertaine, le sens véritable de tout cela certainement mal perçu. »⁶¹

Ce témoignage donne à voir concrètement l'hostilité du paysan russe à l'égard du « monde urbain » et ses représentants. Le village non-bolchevisé apparaît comme un monde fermé aux urbains et à ceux ayant adhéré aux idées de la Révolution. Il donne aussi à voir le fait que les projectionnistes ne sont pas formés comme éducateurs politiques mais comme techniciens de cinéma. Même dans les cas où la projection finalement se passe « bien », le film est plutôt vu comme du divertissement, et non comme médium d'éducation. D'autres témoignages appuient le fait que les paysans « arriérés » (selon les termes de certains projectionnistes ambulants) sont impressionnés par la machine-cinéma, mais ne disent soit pas grand-chose de

⁵⁹ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., « « Prendre les céréales » : la politique soviétique des collectes agricoles avant la guerre », pp. 212-265

⁶⁰ *Ibid*, p. 174

⁶¹ SUMPF, « Le « grand muet » à la campagne », op. cit. p. 69

la conversation autour du film (souvent mené par le projectionniste mais parfois aussi par d'autres personnes, par exemple un komsomol local) soit disent que la conversation ne prend pas. Sur le terrain, la « cinéfication » est une entreprise politique ambitieuse dépourvu des moyens nécessaires à sa réussite.

Ce long détour par un moment particulier de l'histoire à la fois du cinéma soviétique et du rapport entre le pouvoir et les espaces ruraux nous permet de cerner les enjeux matériels qui animent le tournant qui s'opère dans l'industrie cinématographique à partir de la conférence sur le cinéma de mars 1928. La rentabilité des films devenant une priorité à la place de l'éducation politique, le paysan est alors moins une cible à convaincre ou persuader par l'imagination qu'un spectateur potentiel, finalement pas si différencié que cela par rapport au spectateur urbain. C'est en ce sens alors qu'il faut comprendre le « cinéma paysan » qui prend forme à partir du « Grand Tournant Stalinien », car ce cinéma est moins pour les paysans que pour les dirigeants menant une « révolution » dans les campagnes. Le « paysan » tel qu'il est vu et conçu par les dirigeants stalinistes est au fond le même que celui vu et conçu par les dirigeants « gauchistes » ou « droitistes » pendant la NEP :

« « Tourner le visage vers la campagne » de concert avec les bolcheviks des années 1920 implique donc que nous évaluions par la suite les rapports réels entre un parti bolchevique, plutôt urbain et théoriquement prolétarien, et une paysannerie présentant pour les dirigeants soviétiques un visage unique, apparemment uni face à ce qui n'est pas paysan »⁶²

La paysannerie d'entre 1928 et 1935 que nous étudions pour notre propos présente toujours « un visage unique » aux dirigeants, visage traversé par des années de clichés et de stéréotypes accumulés au cours des siècles, qui reprennent force à partir des années 1920 et de la stabilisation du régime soviétique. Ce qui distingue alors les stalinistes des autres courants est que la coercition n'est plus répudiée mais au contraire valorisée. Coercition qui touche la paysannerie, mais qui s'étend par la suite à tous les autres domaines de la vie en URSS, et notamment l'industrie cinématographique. Analysons alors une des toutes premières manifestations du pouvoir coercitif du nouveau *leader* de l'Union Soviétique, Staline, avec le cas particulier de *La Ligne générale* devenant, à partir du « Grand Tournant Stalinien », *L'ancien et le nouveau*.

⁶² SUMPFF, *Bolcheviks en campagne*, op. cit. p. 51

C. L'ingérence politique dans la production cinématographique d'un « film paysan » : le cas particulier de *La Ligne générale*

Pour rappel, *La Ligne générale* est un projet qu'Eisenstein entame dès après *Le Cuirassé Potemkine*, sorti en 1925, qui lui vaut assez rapidement le titre de « maître⁶³ » auprès de ses pairs et certains cadres de l'industrie cinématographique. C'est donc au sommet de sa carrière, ou du moins à un moment où il s'attire le moins d'ennuis de la part des dirigeants politiques, qu'Eisenstein décide de faire un « film paysan », genre « discrédité » comme écrit Chklovski que nous avons cité plus haut. Le film a connu trois tournages : le premier a lieu entre novembre 1926 et janvier 1927 dans les régions rurales autour de Bakou, Moscou, Léninegrad, Rostov, Mugiana ainsi que dans le Caucase Nord. Ce premier tournage est interrompu par la commande d'*Octobre*, film de commémoration révolutionnaire, plus important, selon les dirigeants, que la question de la paysannerie. Le tournage reprend entre juin et novembre 1928, quasiment deux ans après donc, mais la politique a changé quant à la paysannerie et l'industrie cinématographique. En début d'année a eu lieu la « crise des collectes » et les premières *zagotovki*, mesure d'exception de l'État en manque de céréales qui devient dans l'année qui suit la norme⁶⁴. La crise discrédite la « droite » du parti (incarquée par Boukharine) avec laquelle Staline s'était alliée pour évincer la « gauche » en 1926 (incarquée par Trotski mais à laquelle Kamenev et Zinoviev sont aussi assimilés), ce qui provoque le retournement du Géorgien et ses alliés contre les boukhariniens. En mars 1928 a également lieu la première conférence sur le cinéma, déjà cité plus haut, où les dirigeants communistes critiquent les cinéastes d'avant-garde et leurs films dépeints comme inaccessibles aux masses. Leur preuve à l'appui est le fait qu'elles n'affluent pas dans les salles pour voir les films soviétiques, mais pour voir les films américains : on s'intéresse plus à Mary Pickford et Douglas Fairbanks, deux véritables *stars* en URSS pendant la NEP, qu'aux films révolutionnaires⁶⁵. Conséquence : on demande aux cinéastes d'adopter des lignes idéologiques plus claires et de simplifier les formes de leurs films, avec un montage plus simple.

⁶³ Terme qu'emploie ironiquement Sergueï Vassiliev en interpellant Eisenstein lors du premier congrès des écrivains soviétiques de 1934. Sur cet événement, cf. SCHMULÉVITCH Éric, *Un « procès de Moscou au cinéma : Le pré de Béjine d'Eisenstein*, L'harmattan, coll. « Champs Visuels », 2008, pp. 9-15

⁶⁴ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op cit, p. 223

⁶⁵ Il est notable qu'en l'année 1927, pendant laquelle le couple s'est rendu en URSS pour une tournée des grandes villes, pas un mais deux films de fiction différents ont été produits à ce sujet : *Le Baiser de Mary Pickford* de Sergueï Komarov et *Odna iz mnogih (Une parmi d'autres)* de Nikolaj Hodataev.

Dans ce contexte politique où le parti resserre l'étouffement, la position d'Eisenstein reprenant le tournage de *La Ligne générale* en juin 1928 est compliquée. En général, les dirigeants politiques (staliniens mais pas seulement) se méfient de lui plus ouvertement. En particulier, il doit terminer un film dont le sujet est passé, aux yeux des dirigeants politiques contrôlant plus étroitement l'industrie cinématographique, de question marginale à question essentielle à la survie du régime, et dont le traitement, largement inspiré des résolutions du XIV^e congrès du PCUS (b) (du 18 au 31 décembre 1925) adoptant la ligne boukharienne (la coopération ville-campagne et aucune coercition), est dépassé politiquement (Boukharine connaît sa première déchéance politique à la fin de 1928) et potentiellement problématique esthétiquement selon les résolutions adoptées pendant le premier congrès sur le cinéma en mars. Or, le premier tournage structure l'essentiel du film, il serait très difficile voire impossible de changer le scénario sans finalement mettre tous les rushes à la poubelle et recommencer à zéro, ce qui représenterait un coût économique injustifiable pour un pouvoir qui s'attaque au manque de rentabilité des films soviétiques. À l'entame donc du deuxième tournage en juin 1928, Eisenstein est dans une position précaire, non sans similarités avec celle qu'il connaîtra presque dix ans plus tard où il subira la censure et le retrait de son *Pré de Béjine* à l'apogée de la terreur stalinienne⁶⁶.

En reprenant le tournage de *La Ligne générale*, le cinéaste et son co-réalisateur Grigori Alexandrov⁶⁷ doivent alors composer avec un régime à la ligne politique instable et dont la tendance va vers la radicalisation de ses mesures coercitives. La ligne adoptée par le film change alors : le film porte sur la collectivisation et non plus seulement sur la coopération. Cela est dit explicitement dans l'article « Journées d'exaltation pour la sortie du film *La Ligne générale* » (22 février 1929) dans le *Rabotchaïa Moskva* :

« Notre premier soin a été de choisir une ligne bien délimitée. Cette ligne est la ligne générale du XIV^e Congrès du PC(b), celle de la collectivisation des campagnes »⁶⁸

⁶⁶ Sur le sort du *Pré de Béjine*, voir l'ouvrage d'Éric Schmulevitch mentionné à la note 63 (*Un « procès de Moscou » au cinéma, op. cit.*)

⁶⁷ À la différence d'Eisenstein, Alexandrov deviendra un des favoris du régime stalinien à partir des années 1930, sa comédie musicale, *Volga Volga* (1938), étant un des films préférés de Staline.

⁶⁸ EISENSTEIN, « Journées d'exaltation pour la sortie du film la Ligne générale » (*Rabotchaïa Moskva*, 22/02/1929, trad. Française *Au-delà des étoiles*, pp. 51-54) (in ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe, op. cit.* p. 352)

Nous devons noter qu'Eisenstein ici parle du XIV^e congrès alors que ce congrès a rejeté la collectivisation⁶⁹. Une erreur de traduction, une erreur du cinéaste ou bien une tentative de mettre le film aux normes politiquement ? À partir des ressources dont nous disposons, nous ne pouvons pas le savoir⁷⁰.

Dans tous les cas, le choix en faveur de la collectivisation semble judicieux : le XV^e congrès du PCUS (b) qui se déroule en décembre 1927 (le plus récent congrès au moment où Eisenstein écrit son article) adopte la collectivisation comme voie politique à suivre dans les campagnes. Cependant, comme le note Moshe Lewin :

« Au cours de ce [XV^e] congrès, on devait faire un peu plus de bruit qu'auparavant autour du problème de la « collectivisation », mais sans plus, une déclaration de dernière minute qui ne figurait pas dans la version initiale proposée par le comité central fut même ajoutée aux résolutions (avant la clôture du congrès) précisant que « la collectivisation serait désormais la tâche majeure du parti dans les campagnes » Aucun des orateurs n'avait tenu de tels propos lors du congrès »⁷¹

La collectivisation, telle qu'elle apparaît dans les résolutions du XV^e congrès, est sans substance, elle se réfère vaguement aux quelques kolkhozes qui existent déjà en URSS, développés sous la NEP mais faiblement soutenus par l'État⁷². Le kolkhoze eisensteinien ressemble alors moins à la ferme collective idéale présente dans un film comme *Les Tractoristes* d'Ivan Pyriev (1939), ce dernier étant le modèle de la « comédie bucolique » dans les kolkhozes⁷³, tourné alors que le Stalinisme bat son plein, qu'à une coopérative fonctionnant assez bien, fondée sur le principe de la démonstration des bienfaits de la propriété commune. Tournée en partie puis sortie pendant le « Grand Tournant Stalinien », il n'en reste pas moins que *La Ligne générale* et même *L'ancien et le nouveau* adoptent une ligne politique proprement boukharienne : Marfa Lapkina, personnage principal du film, n'est pas une révolutionnaire mais une paysanne entreprenante, une nuance importante.

⁶⁹ La collectivisation (et l'industrialisation accélérée) des campagnes est portée par Trotski lors du XIV^e Congrès.

⁷⁰ Une erreur de traduction est tout de même fortement possible, la traduction en Français pendant les années 1970 des différents textes d'Eisenstein comprend de nombreuses erreurs. Cf. ACKERMAN Ada, *Eisenstein et Daumier – Des affinités électives*, « Introduction », Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, p. 8

⁷¹ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 144

⁷² DULLIN Sabine, *Histoire de l'URSS*, « La mise en place du système stalinien », La Découverte, « Repères », 2009, p. 27

⁷³ GÉRY Catherine, *Kinofabula essais sur la littérature et le cinéma russes*, INALCO, 2016, p. 33

Nous avons parlé de trois tournages et pour l'instant avons fait mention seulement de deux. Après la sortie de l'article « Journées d'exaltation pour la sortie du film *La Ligne générale* », Staline a visionné le film et demande à s'entretenir avec Eisenstein et Alexandrov. Cette rencontre a lieu en avril 1929, dans la datcha du *leader* géorgien accompagné de Molotov et Vorochilov. Alexandrov témoigne de l'événement dans un article consacré au rôle de Staline dans le cinéma soviétique :

« A la fin de la conversation, Joseph Vissarionovitch revint sur la Ligne générale et nous conseilla d'en modifier la dernière partie. « La vie elle-même doit vous inspirer une conclusion correcte. Avant de partir pour l'Amérique, vous devez voyager à travers l'Union soviétique, observer chaque chose et vous efforcer de la comprendre. Alors vous tirerez vos conclusions de ce que vous aurez vu... » Et il donna l'ordre à l'administration du cinéma d'organiser un voyage à notre intention... »⁷⁴

Il faut noter qu'au moment où Alexandrov écrit cet article, il est parmi les cinéastes les mieux aimés de Staline, tandis que la position d'Eisenstein au sein de l'industrie cinématographique est d'une fragilité extrême, ayant survécu de justesse la disgrâce du *Pré de Béjine* en 1937. Albera note d'ailleurs que ce dernier ne relate rien de l'entretien avec Staline. Alexandrov, dans ses mémoires publiées à Moscou en 1976, ajoute également que c'est Staline qui propose de changer le titre en *L'Ancien et le Nouveau*⁷⁵. Le troisième tournage intervient en avril et mai 1929, dans le Caucase Nord, près de Rostov, notamment au Sovkhoze « Gigant » qui est l'objet du rêve de Marfa au milieu du film. La première de *L'ancien et le nouveau* a lieu le 7 octobre 1929⁷⁶.

Nous avons plusieurs choses à noter à propos de l'histoire et le contexte derrière le film d'Eisenstein qui, tant bien que mal, doit s'adapter aux fluctuations politiques des années 1928 et 1929. D'abord, la demande (qui a dû sonner comme un ordre aux deux cinéastes) de Staline en faveur d'un troisième tournage témoigne d'un changement dans le rapport des dirigeants politiques au cinéma. Comme nous avons examiné au début de notre propos, les dirigeants, à quelques exceptions près, ne s'intéressent que très peu à la production

⁷⁴ ALEXANDROV Grigori, « Le Grand Ami du Cinéma soviétique », *Iskousstvo kino*, décembre 1939 (in ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 355)

⁷⁵ ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 355

⁷⁶ Toutes les informations sur les lieux de tournage (cités au début de notre sous-partie) et les dates ont été récoltées du Film Index International, *Staroie i Novoe* (1929) [consulté sur <https://www.proquest.com/fii/docview/1745635859/13C78BCE89F54660PQ/6?accountid=16511> le 15/05/2022]

cinématographique. Cela est à mettre en lien avec le fait que le système de commandes d'État, qui deviendra de règle sous Staline, ne concerne que les films pédagogiques, les films d'actualités et les films de commémoration pendant la NEP⁷⁷. L'entretien de Staline avec les deux cinéastes est, à notre connaissance, sans précédent, et témoigne comme un symptôme le virage qu'opère l'État quant à son industrie cinématographique pendant le « Grand Tournant ». Ce que Staline demande aux deux cinéastes, faire le tour des campagnes soviétiques en train d'être collectivisées, donne l'impression que les cinéastes auraient écrit le film sans recherche sur le terrain. Or, dans l'article « Journées d'exaltation pour la sortie du film *La ligne générale* », écrit, pour rappel, avant l'entretien avec Staline, Eisenstein affirme :

« nous avons passé un mois à « défricher les problèmes ruraux » si l'on peut dire. Partout nous nous sommes fait les « démarcheurs » des questions rurales, dans les rédactions des journaux ruraux, au Commissariat du Peuple à l'Agriculture, à la direction des Travaux agraires et forestiers. A la direction d'État de l'Elevage de la Culture. Au syndicat d'État, à l'Institut de biologie expérimentale, au Centre de génétique. A l'Académie agricole, dans les sovkhozes, les centres d'élevage, les kolkhozes. [...] Puis ont commencé les investigations littéraires dans les pages des journaux et revues »⁷⁸

De plus, avec leur chef opérateur Edouard Tissé, les cinéastes vivent un mois dans un village⁷⁹.

La démarche d'Eisenstein s'inscrit ce qu'il appelle la « commande sociale », qu'il définit ainsi dans un article de 1928 pour le livre américain consacré au cinéma soviétique, *Voices of October* :

« L'impulsion à réaliser un tel film ne provient pas d'une commande extérieure – ni l'instance économique (les studios), ni l'instance politique (l'État, le parti). Elle procède de la commande sociale, c'est-à-dire la compréhension par le cinéaste des exigences de la société »⁸⁰

⁷⁷ ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 354

⁷⁸ EISENSTEIN, « Journées d'exaltation pour la sortie du film *La ligne générale* » (ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 352)

⁷⁹ KEPLEY JR Vance, "The Evolution of Eisenstein's 'Old and New'", *Cinema Journal*, Autumn, 1974, Vol. 14, No. 1 (Autumn, 1974), p. 40

⁸⁰ EISENSTEIN, « Cinéma soviétique », article écrit pour l'ouvrage américain *Voices of October* en 1928, trouvé in EISENSTEIN Sergueï, *Ma conception du cinéma*, Buchet Chastel, 1971, p.32 ainsi que dans ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 353

Cette conception du cinéma, qui revendique un rapport horizontal entre cinéaste et peuple, ainsi qu'une autonomie du premier quant à l'industrie et le parti, n'est plus opératoire dès l'année suivante, où l'État appuie un rapport vertical entre lui et son industrie cinématographique. Les cinéastes, à partir du « Grand Tournant Stalinien », vont se retrouver constamment en retard par rapport au parti et aux exigences de l'État, ils ne peuvent pas prendre les devants. Le cinéaste Mikhaïl Romm, rapportant les propos de Dovjenko pendant la réunion des cinéastes chez Choumiatski à propos de l'interdiction du *Pré de Béjine* en 1937, nous éclaire sur cela :

« Il y a deux ans, Alexandre Pétrovitch Dovjenko déclarait : je souhaiterais faire un film, afin que le Politburo, après l'avoir visionné, statue : on a vu tel film de Dovjenko, on a décrété – d'organiser telle région et de procéder en fonction des recommandations de A.P. Dovjenko, d'après son film. C'était son rêve. Il dit qu'il ne peut pas être indéfiniment à la traîne. De qui ? Du parti ? Il veut être devant. C'était là un rêve de partisan, plus élevé que les rêves de gens ordinaires. Dovjenko est un révolutionnaire, mais il veut que le Politburo, le C.C., non pas d'un parti fasciste, mais de notre parti, suivent ses traces. »⁸¹

La phrase que nous avons mise en évidence donne à voir que les cinéastes se sentent dépassés par le parti dont la ligne politique peut vaciller de mois en mois. L'appel de Dovjenko à autoriser les cinéastes à prendre les devants sonne comme une requête désespérée à un retour à une conception proche de la commande sociale revendiquée par Eisenstein à la fin de la NEP, qui n'est plus opératoire dès 1929. La requête de Staline aux deux réalisateurs de *La Ligne générale*, faire des recherches sur le terrain des campagnes soviétiques, donc refaire ce qui a déjà été fait, conditionne finalement l'état de retard politique permanent dans lequel les cinéastes soviétiques se trouvent à partir du « Grand Tournant ».

Enfin, nous devons dire un mot sur le changement de titre. Cette opération reflète un changement d'échelle : nous passons d'un titre faisant référence à une politique spécifique, la « Ligne générale » adoptée par le parti au XIV^e congrès du PCUS(b) en décembre 1925, où la coopération villes-campagne est adoptée comme « ligne » à suivre, à un titre faisant référence à l'« état » des campagnes russo-soviétiques, dans lesquelles l'ancien coexiste avec le nouveau. Les deux termes d'ancien et nouveau structurent beaucoup la pensée de Lénine

⁸¹ SCHMULEVITCH, *Un « procès de Moscou au cinéma »*, op. cit. p. 123.

théoricien et analyste de la Russie tsariste en train de s'industrialiser, dans laquelle une grande modernité technique coexiste avec un grand archaïsme, pointée notamment dans la bureaucratie tsariste. Passer de *La Ligne générale* à *L'Ancien et le Nouveau* signifie passer d'un film dont l'objet est la politique du parti dans les campagnes (nous verrons que les déclarations politiques en faveur de la coopération structurent le film) à un film dont l'objet est la coexistence entre la modernité soviétique et l'arriération de son héritage tsariste dont l'État doit se défaire. Il est intéressant alors de noter que le film d'Eisenstein ne critique pas seulement l'arriération des campagnes, mais aussi celle des villes : une séquence est consacrée à la lutte contre la bureaucratie. Nous devons également noter que plusieurs versions du film existent. Albera témoigne avoir connaissance de trois versions du film : une provenant de la cinémathèque française, une autre de la cinémathèque suisse, et une dernière provenant d'une copie 16mm anglaise⁸². L'auteur de ce mémoire avait, quant à lui, deux versions (numérisées) du film. Une provient de Films Sans Frontières, la durée est de 120 minutes et le premier plan donne à voir le titre « *General'naâ liniâ* », « *La ligne générale* » donc (figure 3, photogramme de gauche). L'autre version provient de la chaîne YouTube du Gosfilmofond, la durée est de 90 minutes et le premier plan donne à voir le titre « *staroe i novoe* », « *L'ancien et le nouveau* » (figure 3, photogramme de droite). Cette version du film est éditée et distribuée en DVD en France par Bach Films qui, dans un geste malheureux, l'a remonté dans le désordre, le rendant alors incompréhensible. Nous ne nous référerons pas à cette version de *L'Ancien et le Nouveau*⁸³.



Figure 3 : A gauche : La Ligne générale et à droite : L'ancien et le nouveau

⁸² ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 369

⁸³ Malheureusement, l'auteur Pascal Rousse dans son ouvrage récent *Le montage organique* (Genève, Métis presses, 2019, 298 p.) a interprété *L'Ancien et le Nouveau* à partir de l'édition de Bach Films, croyant le remontage du film le fait de la censure stalinienne.

Il nous semble pertinent, pour terminer cette première partie, de faire une analyse comparée des deux versions du film que nous avons sous la main, et voir comment, finalement, le film n'adhère que très difficilement à la politique stalinienne de la collectivisation des campagnes.

D. Analyse comparée de *La Ligne générale* et *L'Ancien et le Nouveau*

Nous devons d'abord noter que nous ne savons pas exactement pourquoi il existe, aujourd'hui, les deux versions du film d'Eisenstein, ou plutôt nous ne savons pas exactement à quels montages les deux films correspondent. Dans le propos d'Alexandrov, Staline demande aux cinéastes de modifier la fin du film, et il est vrai que la fin change dans les deux versions dont nous disposons, ainsi que les citations liminaires.

A la fin de *La ligne générale*, Marfa et le tractoriste (assimilé à la ville) échangent de place : Marfa, la paysanne, porte les vêtements du tractoriste et conduit la machine, tandis que ce dernier porte les vêtements d'un paysan : c'est une figuration, par les corps et les vêtements, de la coopération villes-campagnes (*figure 4*). Nous pouvons également noter un détournement des codes de genre de l'art socialiste dans la figuration du corps prolétaire et du corps paysan : la femme est largement associée à la ruralité et garde les hardes de la paysanne, tandis que l'homme est associé à l'industrie et porte les habits de l'ouvrier⁸⁴. Exemplaire en cela, même si elle est postérieure au film d'Eisenstein, est la statue monumentale de Vera Mukhina, *L'ouvrier et la kolkhoziennne*, construite en 1937 pour le pavillon soviétique de l'exposition internationale de Paris (*figure 5*). Ce qui prévaut dans cette fin est l'idée d'échange, d'horizontalité entre la ville et la campagne, chacun pouvant prendre la place de l'autre. Cela va de pair avec le propos de Lénine qui ouvre le film (voir *figure 2*).

La citation liminaire de *La Ligne générale* est tirée de « Sur l'impôt en nature. Le rôle de la nouvelle politique et ses conditions », texte du 21 avril 1921⁸⁵. Cette citation est tirée d'un texte écrit à peine un mois après le décret qui instaure la NEP. Le paragraphe dont est tiré la citation attaque le centralisme :

« l'aide doit venir des organisations locales, de la base, de l'organisation exemplaire d'un « tout », peu importe que ses proportions soient réduites, pourvu

⁸⁴ Sur ce point, voir l'article de HOBBSAWN Erich, « Sexe, symboles, vêtements et socialisme. » in : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 23, septembre 1978. *Sur l'art et la littérature*. pp. 2-18

⁸⁵ LENINE Vladimir Ilitch, « Sur l'impôt en nature. Le rôle de la nouvelle politique et ses conditions », 21 avril 1921 [Consulté sur <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1921/04/vil19210421.htm> le 3/05/2022]

qu'il s'agisse bien d'un « tout », c'est-à-dire que ce ne soit pas une seule exploitation, une seule branche de l'économie, une seule entreprise, mais bien la somme de tous les rapports économiques, la somme de tous les échanges, ne fût-ce que d'une petite localité. Ceux d'entre nous qui sont voués à travailler dans les organismes centraux continueront d'améliorer l'appareil central et de l'épurer du bureaucratisme, même dans des proportions modestes, immédiatement réalisables. Mais en l'occurrence l'aide principale vient et viendra de la base. »⁸⁶

Ce qui est remis en question est la verticalité du pouvoir dans ses rapports à la paysannerie. Or, avec le « Grand Tournant Stalinién », la verticalité entre l'État et son peuple paysan devient la règle, les *zagotovki* deviennent la norme. Nous devons nuancer, Lewin note que ce n'est qu'à partir de l'automne 1929 que la totalité de l'État et de ses structures se lancent énergétiquement dans la collectivisation de masse, et que par conséquent la coopération est enterrée⁸⁷. Dans l'hypothèse, il semble que *La Ligne générale* dont nous disposons soit issue du montage avant la rencontre d'Alexandrov et Eisenstein avec Staline, et que la fin et la citation liminaire sont changées car elles font état d'une politique désavouée par ses dirigeants dès octobre 1929 (mois de sortie du film).



Figure 4 : La Ligne générale
Le tracteuriste ruralisé et la paysanne prolétarisée

⁸⁶ *ibid*

⁸⁷ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., pp. 165 – 172, « Bien que l'on manque encore de preuves pour étayer cette thèse, il semble que ce soit au cours du mois d'octobre que le Politburo prit des décisions spécifiques quant au « grand tournant » de la collectivisation. », p. 169



Figure 5 : L'ouvrier et la Kolkhoziennne, Vera Mukhina, 1937
Un exemple typique de la représentation des genres dans l'édification du socialisme. Cette statue ouvre tous les films de Mosfilm quelques années après sa construction

Dans *L'Ancien et le Nouveau*, la citation liminaire est plus courte :

"Nam neobhodimo nashu stranu iz strany agrarnoj prevratit' v stranu industrial'nuju" (« Nous devons transformer notre pays agricole en un pays industriel »)

Moins dense que celle qui ouvre *La Ligne générale*, le propos ne décrit pas une politique particulière mais plutôt un projet global (industrialiser l'Union soviétique) sans dire les moyens de sa mise en œuvre. Les attentes du spectateur face au film qui suit changent selon la citation : dans *La Ligne générale*, le propos décrit un rapport de l'État à sa population (la décentralisation) jugée plus efficace que son contraire (la centralisation), on s'attend donc à ce que le film nous démontre cela, tandis que dans *L'ancien et le nouveau* la citation fait état d'une nécessité (l'industrialisation), on s'attend à ce que le film nous démontre pourquoi c'est

nécessaire. Les deux citations ne se contredisent pas car elles ne se disent pas à la même échelle : le premier propos s'inscrit dans le contexte particulier de la NEP, tandis que le second est un élément du projet socialiste global du pays.

La nouvelle fin de *L'ancien et le nouveau* reflète quant à elle la politique stalinienne : on « évacue littéralement la campagne pour exalter l'industrialisation et elle seule » car on ne voit plus que « des activités de production métallurgique scandées par des intertitres disant : « Davantage de fer, d'acier, de machines », « Pour l'industrie », « En avant vers le socialisme » »⁸⁸, les derniers plans du film donnant à voir une série de tracteurs allant vers l'avant du cadre en labourant la terre. Le spectateur est face au culte de la machine, l'expansion de la production agricole fondée sur l'expansion de la production de tracteurs. Cela reflète le changement d'horizon idéologique du régime : il n'est plus question de « visage tourné vers la campagne » (: « *licom k dervne !* »)⁸⁹, et donc de rapports humains entre paysans et ouvriers, mais d'une production industrielle à marche forcée, les tractoristes conduisant les tracteurs formant une masse compacte l'économique du régime. Il semble alors que *L'ancien et le nouveau* soit issu du montage qui suit le troisième tournage, donc après la rencontre des deux cinéastes avec Staline en avril.

Cependant, les hypothèses que nous avançons quant aux sources des films dont nous disposons se complexifient quand nous tentons de retrouver l'origine de la citation liminaire de *L'ancien et le nouveau*. En effet, cette citation, attribuée à Lénine, n'est trouvable nulle part sur le site Marxists.org (ni en Français, ni en Anglais, ni en Russe), ressource en accès libre la plus fournie quant aux textes (très nombreux) de Lénine. Lorsque nous entrons la citation (en russe) sur le site, celui-ci nous suggère le propos suivant :

"Osnovnaja zadacha pjatiletki sostojala v tom, chtoby prevratit' SSSR iz strany agrarnoj i nemoshhnoj, zavisimoj ot kaprizov kapitalisticheskij stran, – v stranu industrial'nuju i moguchuju, vpolne samostojatel'nuju i nezavisimuju ot kaprizov mirovogo kapitalizma. " (« La tâche principale du plan quinquennal était de transformer l'URSS d'un pays agricole et faible, dépendant des caprices des pays capitalistes, en un pays industriel et puissant, tout à fait autonome et indépendant des caprices du capitalisme mondial. »)

⁸⁸ ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 373

⁸⁹ SUMPFF Alexandre, *Bolcheviks en campagne : Paysans et éducation politique dans la Russie des années 1920*, op. cit. p. 46

Or, ce propos n'est pas énoncé par Lénine mais par Staline dans « Résultats du premier plan quinquennal : rapport au plénum conjoint du Comité central et du Comité central du Parti communiste de toute l'Union des bolcheviks(b) le 7 janvier 1933 »⁹⁰, soit presque quatre ans après la sortie de *L'ancien et le nouveau*.

La citation située au début de *L'ancien et le nouveau* nous rend alors perplexe, car nous nous posons la question de quelle citation ont vu ses premiers spectateurs lors de sa sortie en octobre 1929, et également la question de si la copie de *L'ancien et le nouveau* dont nous disposons ne serait pas une réédition du film d'Eisenstein, postérieure à sa sortie originelle avec des changements. A ce titre, nous pouvons dresser plusieurs hypothèses pour tenter d'y voir plus clair.

Une première hypothèse que l'on peut dresser est que la citation liminaire de Lénine, apparemment inexistante, serait simplement une invention. Cela ne semble pas impossible, dans la mesure où c'est un propos assez court, vague et général, qui n'entre pas en contradiction avec la vision générale qu'avait Lénine de la Russie. Il ne faut pas oublier que la NEP est une mesure extraordinaire prise par un parti bolchévique conscient de la réalité qu'ils n'ont pas le soutien de la paysannerie et qui n'était pas envisagée par Lénine avant la guerre civile. L'aspect général du propos nous amène à penser que soit la citation est une invention (ce qui n'est pas unimaginable, surtout après la mort de Lénine), soit elle est une phrase tirée d'un article ou un écrit qu'Eisenstein aurait connu à l'époque mais qui n'aurait pas été conservée des décennies plus tard, passant entre les mailles du filet de l'Histoire. Aussi exhaustif que soit le travail de Marxists.org et des historiens à conserver et recenser tous les écrits de Lénine, il ne faut pas oublier que ce dernier écrivait énormément.

Une autre hypothèse, plus difficile peut-être à prouver mais tout de même intéressante à explorer, serait que la citation liminaire de *L'ancien et le nouveau* est bien inspirée du propos de Staline faisant état des premiers résultats du plan quinquennal. La récurrence de mêmes termes déclinés ou conjugués de la même façon entre les deux citations (celui attribué à Lénine et celui de Staline que l'on a retranscrit plus haut) irait dans ce sens. Les termes en commun sont : « prevratit' » (transformer) « iz strany agrarnoj » (« d'un pays agricole ») et « v stranu industrial'nuju » (« en un pays industriel »). Plus de la moitié de la citation liminaire attribuée à Lénine est composée de mots qu'utilise Staline dans son rapport au plénum. Nous repérons trois différences majeures. La citation liminaire de *L'ancien et le*

⁹⁰ STALINE Joseph, « Résultats du premier plan quinquennal : rapport au plénum conjoint du Comité central et du Comité central du Parti communiste de toute l'Union des bolcheviks(b) le 7 janvier 1933 » [Consulté sur https://www.marxists.org/russkij/stalin/t13/t13_35.htm le 4/05/2022]

nouveau enlève les adjectifs qualificatifs « faible » et « puissant », ainsi que les propositions « dépendant des caprices des pays industriels » et « tout à fait autonome et indépendant des caprices du capitalisme mondial ». La verbe « prevratit' » (transformer) n'est pas à la même place entre les deux citations : chez Staline il est situé avant « d'un pays agricole » tandis que dans *L'ancien et le nouveau* il se situe après. Enfin, les débuts ne sont pas les mêmes : Staline ouvre son propos avec « Osnovnaja zadacha pjatiletki sostojala v tom, chtoby prevratit' SSSR » (« La tâche principale du plan quinquennal était de transformer l'URSS »), tandis que la citation attribuée à Lénine ouvre avec « Nam neobhodimo nashu stranu » (traduit littéralement : « nous devons notre pays »). Entre les deux propos nous passons donc de l'évocation d'une politique spécifique (le premier plan quinquennal), son but et une référence précise au territoire dans lequel elle est menée (l'URSS), à une évocation vague sans référence à une politique précise. La ressemblance entre les deux propos est saisissante : les mêmes mots et formules sont utilisés pour désigner l'industrialisation du pays agraire.

Si nous continuons dans la voie de l'hypothèse précédente : la citation liminaire de *L'ancien et le nouveau* est une phrase de Staline modifiée puis attribuée à Lénine, deux questions se posent : comment et pourquoi ? D'abord le comment. Notons dès le départ que si cette citation est bien une retranscription du propos de Staline de 1933 (modifiée et attribuée à Lénine), alors il est impossible qu'elle ait ouvert le film *L'ancien et le nouveau* à sa sortie en 1929. Se pose donc la question de quelle citation a ouvert le film à sa première sortie. Dans cette hypothèse, la version de *L'ancien et le nouveau* dont nous disposons correspondrait alors à une réédition du film postérieure au moins à 1933 (mais sans que nous n'ayons de date plus précise à ce titre). Il y aurait donc eu un remaniement du film d'Eisenstein avec un changement de citation, mais également des changements d'intertitres : dans *La Ligne générale* on parle de « moločnuû artel' » (coopérative ou « artel » laitier) tandis que dans *L'ancien et le nouveau* on parle de « kolhoz » (kolkhoze). Les coopératives ne disparaissent pas tout à fait du monde paysan à partir du Grand Tournant stalinien, mais elles n'ont pas une place aussi forte que sous la NEP dans le projet de socialisation des terres. Les kolkhozes et sovkhazes sont les lieux privilégiés par la politique stalinienne pour la collectivisation des terres, le changement de formule pour désigner la ferme correspondrait donc à l'évolution de la politique agricole à partir du premier plan quinquennal.

Au-delà de ces changements notables en ouverture et en fin de film, ainsi que dans les intertitres, il faut noter qu'il n'existe pas de grandes différences entre les deux films : les séquences se suivent dans le même ordre, quelques plans sont coupés, ce qui explique la différence de durée entre les deux films. Le fait que les deux films ne changent pas tant que ça

structurellement nous paraît intéressant, car, comme Albéra note, les textes du parti en général et de Lénine en particulier ont une valeur programmatique pour les premiers films d'Eisenstein. *La Grève* (1924) s'ouvre avec une citation de Lénine et se structure autour d'elle, tandis que *Potemkine* se construit à partir des analyses de Trotski et Lénine de la révolution échouée de 1905. Albéra écrit que la structure globale de *La Ligne générale* se réfère largement aux textes du XIV^{ème} congrès du PCUS(b) consacrés à la question agraire, ainsi qu'à trois textes importants de Lénine, écrits à la fin de sa vie : « De la Coopération » (1923) : « Ébauches des thèses sur la Question agraire », « Comment réorganiser l'Inspection ouvrière et paysanne » et « A propos des tâches de l'IOP »⁹¹. Par exemple, Albéra réfère la première séquence du film, commune à ses deux versions, à cette citation des « Ébauches des thèses » : « les masses laborieuses de l'agriculture, que le capitalisme a réduites à un état d'abâtissement tout particulier, de dispersion et de dépendance souvent quasi médiévale »⁹². L'*isba* qui ouvre le film établit la misère et l'« abâtissement », avec les paysans vivant les uns sur les autres, dans le même espace que les animaux, tandis que la séquence du partage de l'*isba* entre les deux frères témoigne de la « dispersion » des paysans et leur « dépendance » à la propriété privée.

Autre fil conducteur dans le film : le principe de la démonstration et de l'exemple. Lénine écrit dans ses « Ébauches » : « Le pouvoir d'État prolétarien ne doit pas réaliser le passage à l'agriculture collectivisée qu'avec la plus grande prudence et graduellement, par la force de l'exemple, sans exercer aucune violence sur la paysannerie moyenne »⁹³. Or c'est la coercition (une forme de violence) qui divise les boukhariniens (ceux qui veulent maintenir la NEP et la coopération) et les staliniens (qui veulent la collectivisation forcée) : les premiers refusent toute mesure coercitive tandis que les seconds tendent à en faire une norme⁹⁴. Or, dans les deux versions de *La Ligne générale*, Marfa tente de faire adhérer les paysans par l'exemple : ceux-ci n'adhèrent jamais immédiatement au « nouveau » que proposent Marfa et l'agronome, représentant du parti et du savoir-faire technique dans le village. « L'ancien » qui tient le village dans l'arriération est combattu graduellement, et l'adhésion n'est jamais définitive.

Les séquences de démonstration, dont la plus notable est celle de l'écrémeuse vers le début du film, mais aussi celle du tracteur à la fin, mettent en avant un doute qui anime les paysans, spectateurs des machines soviétiques. La démonstration de l'écrémeuse suit la

⁹¹ ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit., p. 360

⁹² *Ibid*, p. 362

⁹³ *Ibid*, p. 363

⁹⁴ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 155

séquence de la procession religieuse où le pope échoue à faire tomber la pluie, ce qui fait naître un doute et une méfiance au sein d'un groupe de paysans *a priori* adhérents aux propos du religieux car eux-mêmes croyants⁹⁵. Le pope et l'agronome fondent leurs démonstrations sur un même principe : celui d'une promesse. Chez le pope, c'est la promesse de l'abondance de pluie fondée sur la croyance au pouvoir divin (donc l'Église) ; chez l'agronome, c'est la promesse de l'abondance productive fondée sur la croyance en la machine (donc le parti). Ce qui différencie la démonstration de l'agronome de celle du pope est que la machine accomplit sa promesse : le lait jaillit de l'écumeuse ; tandis que la croyance divine échoue : la pluie ne tombe pas. Néanmoins, la machine peut aussi échouer, ce qui se produit à la fin du film : le tractoriste, habillé comme un pilote d'avion, échoue à faire démarrer le tracteur, ce qui provoque la disparition de la foule. Dans une suite de plans à caractère burlesque, une jeune enfant portant un chapeau d'ouvrier le jette par terre et crache en direction du tractoriste : même chez les plus jeunes du village l'adhésion n'est jamais donnée (*figure 6*). Ce n'est qu'en tirant un nombre impressionnant de charrues en bois que le tractoriste réussit à rendre le village enthousiaste pour le tracteur (*figure 7*). Ce que les séquences citées dans ce paragraphe défendent est la possibilité d'échec de l'implantation de la modernité (incarnée par les machines) dans les campagnes, et que leur réussite nécessite un travail humain. En bref la « *smytchka* », « l'alliance ouvrière et paysanne » promue par les XIIe et XIVe congrès du parti pendant la NEP⁹⁶ est incarnée par la coopération entre le tractoriste, l'agronome et Marfa, les représentants ouvrier et expert du parti en alliance avec la *bedniak*.

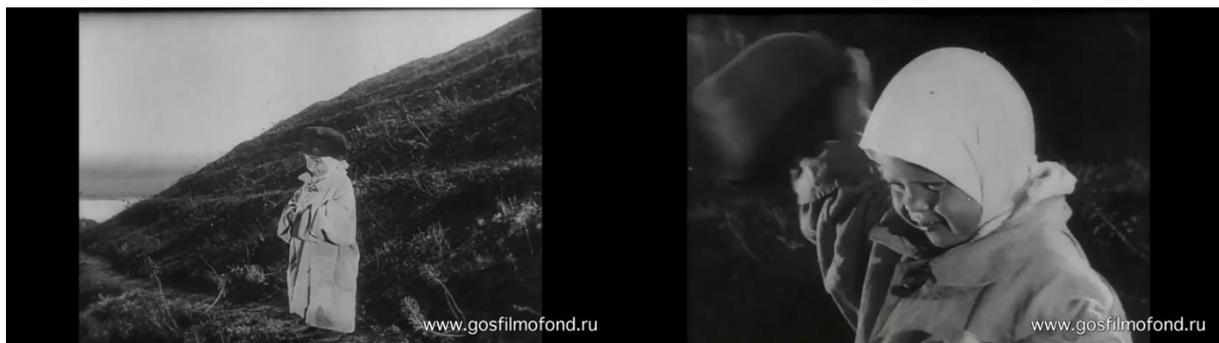


Figure 6 : La Ligne générale
L'enfant paysan rejette l'habit ouvrier par déception

⁹⁵ Cette séquence est à mettre en lien avec les propos développés par Moshe Lewin sur le rapport du paysan russo-soviétique à la religion : « Le paysan n'était ni « clérical » ni soumis à l'Église » (*La formation du système soviétique, op. cit.*, p. 90)

⁹⁶ SUMPF, *Bolcheviks en campagne, op. cit.* p. 59



Figure 7: La Ligne générale

Le tracteur tire un nombre impressionnant de charrues en bois vers l'avant, provoquant par la suite l'adhésion du village à la machine

De fait, il semble que la citation attribuée à Lénine qui ouvre *L'ancien et le nouveau* ne structure que la fin modifiée : les tracteurs allant en masse vers l'avant étant un appel à l'industrialisation du pays. Qu'il porte le titre *La Ligne générale* ou *L'Ancien et le Nouveau* le film d'Eisenstein et Alexandrov reste très « boukharinien », et c'est également pour cela qu'il fait l'objet d'un développement spécifique dans ce mémoire, car le scénario structure le film autour de l'idée de la coopération et de l'alliance ouvrière-paysanne qui n'est plus opératoire à partir du « Grand Tournant Stalinién ». Pourtant, il sort en pleine campagne de propagande massive en faveur de la collectivisation de masse :

« La presse soviétique fit état d'une nouvelle phase, celle de la « collectivisation de masse », dès l'été 1929. Des milliers d'agitateurs et activistes de toutes sortes se chargèrent de mobiliser les campagnes. Les communistes ruraux, sous la menace de mesures disciplinaires pour la première fois, reçurent l'ordre de rejoindre les kolkhozes afin de donner l'exemple. »⁹⁷

Le chercheur américain, Vance Kepley Jr., dans un article consacré au film d'Eisenstein et Alexandrov, note que le film est projeté dans cinquante-deux villes traversant la totalité du territoire de l'URSS le 14 octobre dans le cadre de « La journée de la moisson et de la collectivisation »⁹⁸. Il note également que la rencontre de Staline avec les deux réalisateurs en avril n'a pas seulement pour conséquence des modifications dans le film, mais aussi une date de sortie décalée. Le chercheur émet l'hypothèse que peut-être Staline avait en tête l'idée de

⁹⁷ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 167

⁹⁸ KEPLEY JR Vance, "The Evolution of Eisenstein's "Old and New"", op. cit. p. 40

projeter le film dans le cadre de la grande journée consacrée à la collectivisation. Quoiqu'il en soit, et sans que nous ne sachions quelle version exactement du film les spectateurs ont vu le jour de sa sortie, le film reste structuré autour d'une analyse politique des campagnes rejetée à partir de l'été 1929, mais se trouve être mobilisé par les dirigeants politiques au moment du « Grand Tournant Stalinién ».

Nous avons terminé notre examen du rapport entre cinéma et campagnes avant et au tout début du « Grand Tournant Stalinién ». Le « cinéma paysan » reste un thème relativement à l'écart de l'horizon des cinéastes révolutionnaires, car la question de la paysannerie reste à l'écart des soucis principaux des dirigeants politiques en pleine bataille de succession à la suite de la mort de Lénine en 1924. Vertov s'empare de la question de façon précoce dans son film « non joué » *La sixième partie du monde* en 1926, film qui est d'ailleurs montré en début du XVe congrès du PCUS (b) en novembre 1927 et apprécié par ses délégués⁹⁹. En 1926 aussi, Eisenstein commence à tourner un film « joué » révolutionnaire sur les campagnes soviétiques, quelque chose d'inédit pendant la période d'avant-garde, mais doit arrêter puis reprendre son film à cause de la commande d'*Octobre* par l'État. Comme nous l'avons vu, la situation politique quant au rapport entre l'État et ses campagnes, ainsi qu'entre l'État et son industrie cinématographique, est en pleine mutation au moment où Eisenstein et Alexandrov reprennent le tournage de *La Ligne générale*. Pour ce qui concerne la « cinéficatión » des campagnes (la création d'un réseau de cinémas dans les villages soviétiques), elle aussi se transforme au moment du « Grand Tournant Stalinién » : le principe de rentabilité des séances prend le pas sur la question de l'éducation politique des paysans. Cette inversion des priorités (rentabilité contre éducation politique) touche l'ensemble de l'industrie cinématographique soviétique, elle est formulée explicitement à partir de la conférence sur le cinéma de mars 1928.

Nous avons consacré deux longs passages à *La Ligne générale* qui devient *L'Ancien et le Nouveau* car il nous semble que ce film (existant en deux versions et avec deux titres) est d'une singularité notable dans non seulement l'histoire du cinéma soviétique mais du cinéma mondial. Ce film est le premier moment où Staline s'implique directement pour ordonner qu'un film change, ce qui deviendra monnaie courante par la suite. C'est un film mobilisé par la propagande en faveur de la collectivisation, or, malgré des changements d'intertitres, le

⁹⁹ FELDMAN Seth R., *Dziga Vertov : a guide to references and resources*, Boston, G. K. Hall and co., 1979, p. 11

caractère « stalinien » du film (c'est-à-dire adhérent à la politique stalinienne dans les campagnes) est assez ténu, tant il est structuré par les textes en faveur de la coopération et de la *smytchka*, il reflète plus la situation des campagnes soviétiques de 1926 que celle de 1929. Pour cette raison, la postérité politique du film est assez faible. Eisenstein dans ses publications théoriques postérieures (que nous avons à notre disposition en France) ne retient qu'un nombre limité de séquences (principalement celle de l'écrémeuse) et ne dit rien de leur caractère politique. Le chef opérateur Tissé, dans un propos énergétique pendant la réunion concernant l'interdiction du *Pré de Béjine* caractérise le film comme un échec à cause des délais dans le tournage :

« Une fois de plus aujourd'hui, j'ai la conviction que, quelle que soit l'œuvre, si l'on met trop de temps à la faire aboutir, le résultat est inévitablement mauvais. Avec de tels délais – deux ans pour réaliser un film – nous nous laissons dépasser par la vie, et l'œuvre avec elle »¹⁰⁰

De plus, il reproche à Eisenstein (dans le cas du *Pré de Béjine* mais la critique s'applique aussi à *La Ligne générale*) « d'avoir mal choisi son thème : il n'avait pas le droit de retenir le thème des kolkhozes. Parce que Sergueï méconnaît cet élément de notre édification »¹⁰¹. Rappelons que le critique Chklovski loue Eisenstein pour avoir choisi le thème des campagnes dans son article de 1927. Entre les propos de Chklovski et ceux de Tissé dix ans se sont écoulés, l'avant et l'après du « Grand Tournant Stalinien » qui modifie en profondeur le rapport des cinéastes aux films. Intéressons-nous alors maintenant aux films écrits et produits pendant la collectivisation en masse des campagnes et adhérents, *a priori*, à la politique stalinienne.

¹⁰⁰ SCHMULEVITCH, « Un « procès de Moscou » au cinéma », *op. cit.*, « Réunion d'artistes cadres chez le cam. Choumiatski », p. 128. Il est intéressant de noter par ailleurs que Tissé parle, pendant la réunion de *La Ligne générale* tandis qu'Eisenstein juste avant parle de *L'Ancien et le Nouveau*. Il semblerait que le film ait existé sous les deux titres dans la mentalité collective des cinéastes. Pour simplifier la compréhension de notre travail, nous indiquons ici que, sauf en parlant de la fin différente de *L'ancien et le nouveau*, nous utiliserons *La Ligne générale* pour parler du film d'Eisenstein et Alexandrov, quelle que soit la version.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 130

II. Le nouveau dans l'ancien : figurer le paysan nouveau dans la campagne nouvelle

Les deux prochaines parties de notre propos sont animées par les deux mots qui constituent le titre que Staline suggère pour remplacer *La Ligne générale*, c'est-à-dire « l'ancien » et « le nouveau ». La question de la coexistence au présent de ce qui est archaïque et de ce qui est moderne apparaît éminemment importante pour comprendre le « Grand Tournant Staliniens » et les formes que celui-ci revêt. La politique des campagnes du premier plan quinquennal tend à moderniser (de manière coercitive) les villages et le travail rural par la collectivisation : au désarroi de Boukharine et ses alliés, et contre les thèses de Lénine à la fin de sa vie, les dirigeants staliniens implantent le socialisme dans les campagnes. Or, comme note Moshe Lewin, ils sont face à « un problème agraire aigu dont un effet collatéral est que sur le plan politique on ne pouvait pas compter sur la paysannerie »¹⁰². En effet, alors que les paysans sont les premiers concernés par la politique de la collectivisation, ils ne sont pas fiables en tant que corps social pour sa mise en œuvre aux yeux du parti. Pour le cinéma, pour les cinéastes, comment alors donner corps à la politique de la collectivisation ? Comment donner corps à une paysannerie *a priori* fiable contre une paysannerie archaïque et considérée comme arriérée ?

Notre deuxième partie consiste alors à interroger le nouveau dans l'ancien : la modernité apparentée à la politique soviétique de la collectivisation des campagnes, espaces archaïques qualifiés du « legs de l'ancien régime » dans les premiers intertitres de *La Ligne générale*. La formule que nous utilisons, « Le nouveau dans l'ancien », est inspiré d'une brochure écrite par l'ethnologue Jakov Arkadievitche Jakovlev – dont les expéditions dans la région rurale de la Koursk, parmi d'autres, fournissent de la matière en termes de représentation de la paysannerie soviétique – et dont le titre est *Nos campagnes : le nouveau dans l'ancien et l'ancien dans le nouveau (Nasa dervnja : novoe v starom i staroe v novom)*¹⁰³. Cet ouvrage à caractère scientifique et écrit pendant la NEP tend à légitimer un certain nombre de clichés préexistants à propos de la paysannerie russo-soviétique en leur donnant un fondement rationnel¹⁰⁴. C'est alors contre et dans « l'ancien » que se crée le « nouveau », un nouveau à la fois incarné par les machines (la modernité technique) et les

¹⁰² LEWIN Moshe, « Russie/URSS dans le mouvement de l'Histoire : Essai d'interprétation », *Russie/URSS/Russie*, *op. cit.* p. 42

¹⁰³ SUMPFF Alexandre, *Bolchéviks en campagne*, *op. cit.* p. 43-44

¹⁰⁴ Sur la foi soviétique en la science, voir SUMPFF Alexandre, *De Lénine à Gagarine*, *op. cit.*, « Le triomphe de la science socialiste » pp. 642-655

corps paysans positifs (la modernité politique). Nous nous demandons alors comment les images des films soviétiques de notre corpus figurent la modernité des corps et des machines dans une campagne assimilée à l'arriération de l'ancien régime, avec ses esprits et ses savoir-faires techniques considérés comme archaïques. Ce questionnement est animé en fond par la problématique plus globale de « l'homme nouveau soviétique », dont la figuration n'est pas si évidente au moment du « Grand Tournant Stalinien », tant celui-ci bouleverse les références en termes de figures positives.

A. La mise en réseau des campagnes avec le centre : le train, le télégraphe et le téléphone comme figurations de la modernité soviétique

« Le communisme, c'est le pouvoir des Soviets plus l'électrification de tout le pays »¹⁰⁵

Ce mot de Lénine datant de la guerre civile russe (et du régime du « communisme de guerre ») connaît une postérité certaine, et il nous semble intéressant à retenir pour notre étude de la figuration de la modernité technique dans le cinéma soviétique. Sans faire de mauvais jeu de mot, nous constatons que le dirigeant bolchévique opère un court-circuitage exemplaire entre politique (« le pouvoir des Soviets ») et industrialisation ou modernisation technique (« l'électrification de tout le pays ») pour définir le communisme. Or, c'est par un effet de montage similaire que le cinéma, en donnant à voir des machines et des objets de communication, tend à construire la modernité politique du « Grand Tournant Stalinien » à partir de la modernité technique.

« Le tracteur [est un] emblème particulièrement probant de la modernité dont se réclame le socialisme »¹⁰⁶ et de fait apparaît comme le vecteur qui cristallise toute la modernité de la collectivisation des campagnes, mais avant de nous intéresser à cette machine en particulier il nous semble pertinent d'examiner les objets et machines de communication comme figurations de la modernité soviétique. « En tant qu'infrastructures et instruments des échanges des informations, les communications représentent un prisme pertinent pour

¹⁰⁵ LENINE Vladimir Ilitch, « Notre situation extérieure et intérieure et les tâches du parti », Conférence de la province de Moscou du PC(b)R, 21/11/1920, [consulté sur <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/11/vil19201121.htm> le 19/05/2023]

¹⁰⁶ ALBERA François, « Eisenstein et Duvivier en échos » (in LE PAJOLEC Sébastien et TILLIER Bertrand, *Des Histoires, des images : Mélanges offerts à Myriam Tsikounas*, De la Sorbonne Editions, coll. « Histoire Contemporaine », 2021, p. 169)

réfléchir à la modernité soviétique, en réconciliant les perspectives étatique et sociale. » écrit la chercheuse Larissa Zakharova¹⁰⁷ dans son étude sur les communications en URSS. Nous sommes en accord avec ce propos dans la mesure où le cinéma soviétique pendant le « Grand Tournant Stalinién » tend à montrer la mise en réseau du pays, et notamment la mise en réseau des campagnes avec les villes, par l'industrialisation et la présence d'objets techniques de communication (téléphones et haut-parleurs publics). Moderniser les campagnes signifie les désenclaver et les connecter aux villes, centres du pouvoir étatique. Cela signifie également combattre leur autonomie (considérée négative par le régime), reflet de l'ambition stalinienne de la centralisation du pouvoir politique pendant le « Grand Tournant ».

Quels objets sont présents dans les films de notre corpus ? Nous pouvons noter le caractère structurant du haut-parleur dans *Odna* de Kozintsev et Trauberg¹⁰⁸. L'objet est présent dans le premier tiers du film, avant le départ d'Elena Kuzmina, envoyée enseigner dans les régions reculées de l'Altaï, et dans le dernier tiers, avant son retour à Léninegrad dans un avion hospitalier. Le haut-parleur est associé à deux éléments de modernité : la ville – la construction filmée en contre-plongée semble trôner au sein des places publiques (*figure 8*) – et la sonorisation filmique – car les séquences avec les haut-parleurs sont sonorisées dans le film de Kozintsev et Trauberg qui est à la fois muet (avec une bande-originaire composée par Chostakovitch) et sonore¹⁰⁹. C'est une figuration de la modernité industrielle : industrie dans les villes et industrie du cinéma. L'objet possède également une fonction de rassemblement : à la fin du film les populations écoutent collectivement le haut-parleur pour apprendre le sort de l'institutrice dans l'Altaï. Cela est le trait de la modernité politique de l'objet technique : il assemble les individus pour en faire un collectif, solidaire en écoutant la voix tonnante. Les deux réalisateurs filment des visages individuels en gros plan, avec une présence d'autres personnes en arrière-plan. Tous les visages sont tournés vers le haut, donnant à voir une collectivité solidaire. Les auditeurs forment un corps commun par la ressemblance de leurs postures. De plus, nous voyons des figures nationales différentes : des hommes et des femmes aux identités nationales plutôt de l'ouest russe (vers l'Europe) et d'autres aux identités de la Russie asiatique (*figure 9*). Ces corps sont similairement habillés, donnant à voir un corps commun solidaire constitué de corps individuels « dénationalisés ». Cela va dans le sens du

¹⁰⁷ ZAKHAROVA Larissa, *De Moscou aux terres les plus lointaines : communications, politique et société en URSS*, éditions EHESS, coll. « en temps et lieux », 2020, p. 16

¹⁰⁸ Notre analyse du haut-parleur dans *Odna* s'inspire en partie de celle faite par Gabrielle Chomentowski dans « Conformisme et dénonciation dans *Seule*, un film de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg », *Dissidences*, 9, « L'Art comme résistance, Éveil politique et engagement des artistes dans les années 1930 », octobre 2010, pp. 56-71

¹⁰⁹ À propos de la restauration du film de Trauberg et Kozintsev qui tente d'être fidèle au film originel, voir POZNER Valérie, « *Seule* de Kozintsev et Trauberg », *1895*, 44, 2004, pp. 110-113

projet de « l'homme nouveau soviétique » qui « cultive, dans une certaine mesure, la ressemblance des individus qui doivent posséder les mêmes caractéristiques morales »¹¹⁰. La moralité commune se crée et se trouve activée par la voix du haut-parleur.

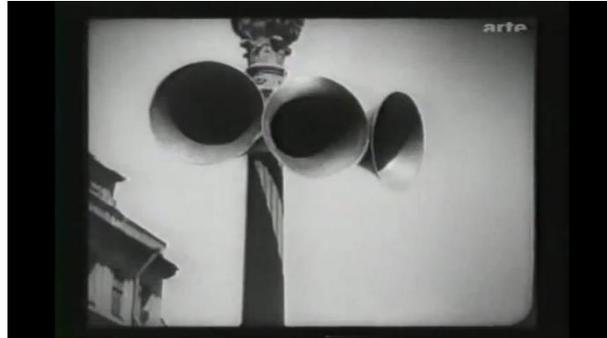


Figure 8 : *Odna*, G. Kozintsev et L. Trauberg, 1931
Le haut-parleur au premier plan filmé dans le premier tiers du film



Figure 9: *Odna*
Deux hommes aux origines nationales différentes mais habillés similairement et écoutant pareillement le haut-parleur

Le contrepoint du haut-parleur est le téléphone, objet de communication plus individuel et donc moins efficace. Dans *Odna* encore, Elena attend qu'un homme finisse sa conversation sans intérêt avec sa compagne au téléphone afin qu'elle puisse se servir de la cabine (figure 10). Le moment est burlesque, détournant les habitudes « petites-bourgeoises » des anciens « Nepmen¹¹¹ », qui se servent des machines soviétiques pour un usage personnel abusif. Quand Elena se sert enfin du téléphone public, elle fait part de son désarroi à son fiancé, Peter, et s'effondre en larmes peu après. Le téléphone, à la différence du haut-parleur, est associé alors à une forme de négativité dans *Odna*, il est ce qui divise et disperse plutôt que rassemble. Dans *La Terre*, le téléphone apparaît dans la séquence de l'arrivée du tracteur, au moment où celui-ci cale. Nous sommes face alors à un montage alterné entre les paysans

¹¹⁰ *Ibid*, p. 20

¹¹¹ Nom donné aux citoyens soviétiques (surtout des villes) ayant profité du libéralisme de la NEP. Une figure moquée dans les revues ou œuvres satiriques soviétiques, puis dénoncée à partir du « Grand Tournant ».

ne savant comment redémarrer le tracteur et un komsomol criant « Allô ! » plusieurs fois au téléphone, ne réussissant à joindre son correspondant du parti communiste (*figure 11*). Les deux machines, le téléphone et le tracteur, sont en échec dans un premier temps, les paysans ne semblant pas savoir comment les maîtriser. Leur réussite ouvre cependant des possibilités inédites : le tracteur ouvre la possibilité d'un labeur de la terre plus rapide, et le téléphone ouvre la possibilité d'un rapport plus direct et rapide entre le parti et ses relais locaux, entre la ville et les campagnes donc. Le téléphone devient alors objet pour gouverner efficacement, et permet une centralisation plus nette du pouvoir. Notons également que le komsomol qui crie au téléphone, au-delà de l'effet de dramatisation que cela crée à propos du tracteur qui cale, semble témoigner d'une réalité constante des campagnes soviétiques : la qualité d'écoute des téléphones dans les villages est de mauvaise qualité et crier au téléphone pour se faire comprendre est une habitude chez les villageois soviétiques¹¹².



*Figure 10 : Odná
Le désarroi d'Elena au téléphone après une longue attente*



*Figure 11: La Terre
Le komsomol ne réussissant à joindre son correspondant du parti, devant crier au téléphone*

Enthousiasme, documentaire sonorisé de Dziga Vertov, fait de l'électricité et de la radio des points névralgiques de la modernité du « Grand Tournant Stalinién ». La première

¹¹² *Ibid*, p. 12

séquence nous donne à voir une jeune femme avec un casque audio dans un espace rural, elle écoute à la radio ce qui se passe en ville (*figure 12*). Consternée, elle entend d'abord les sons des cloches des églises, puis les masses affluant vers le lieu de culte. La radio sert de contrepoint à l'église : celle-là est une figuration de la modernité de la technologie soviétique tandis que l'autre est un signe de l'archaïsme religieux toujours aussi présent en URSS. Les plans dans le lieu de culte orthodoxe donnent à voir la soumission des corps arriérés aux symboles, plusieurs fois nous voyons des corps s'abaisser pour embrasser les pieds du Christ, et le montage de la séquence met en parallèle cette soumission avec l'alcoolisme : nous voyons des corps ivres après des corps religieux (*figure 13*). Cette mise en parallèle nous évoque le texte de Trotski, « La vodka, l'Eglise, et le cinématographe », malgré la déchéance de ce dernier depuis quelques années, et elle mobilise en général un lieu commun sur les *moujiki* : ils sont superstitieux, religieux et alcooliques. Notons que la figuration de l'arriération passe par des corps en ville, tandis que la modernité (la radio) est dans les campagnes. Cela est une inversion des signes et des corps associés généralement aux deux espaces, que nous pouvons interpréter à l'aune de l'idée d'une coexistence entre la modernité et l'archaïsme dans l'Union : les espaces modernes que sont les villes ont encore des survivances de l'archaïsme religieux et alcoolique des *moujiki*, tandis que les espaces arriérés que sont les campagnes sont capables d'avoir des corps modernes, une jeune femme, et des appareils électriques avancés, la radio qui permet de mettre en communication (et en écoute) tout le territoire soviétique. La première séquence d'*Enthousiasme* est notable car la campagne apparaît comme le centre tandis que la ville est un espace d'arriération, même si les corps arriérés sont vraisemblablement des *moujiki* mal-urbanisés.



Figure 12: Enthousiasme, Dziga Vertov, 1931
La jeune femme écoutant ce qui se produit en ville à partir d'une radio à la campagne



Figure 13: Enthousiasme
Corps soumis au culte et à l'alcool

La mise en communication des campagnes avec les villes est à comprendre également dans le sens des transports. En effet, les trains et les avions peuplent les films paysans du « Grand Tournant Stalinien ». Dans *La Ligne générale*, le train sert à mettre en évidence la coexistence entre l'ancien et le nouveau parmi les paysans : Marfa, pour se rendre en ville et demander un tracteur, doit parcourir « 40 verstes » en calèche et « encore 140 » en train jusqu'à la ville. Une roue de la calèche et une du train sont filmées en gros plan et montées en parallèle, cela donnant à voir l'ancien et le nouveau coexistant pour un même trajet par le corps des machines. Dans *La Terre*, un *komsomol* donne un discours face à un rassemblement de paysans, et le conclue en montrant le doigt au ciel pour donner à voir un « avion bolchévique » (hors-champ), incarnation de la nouvelle industrie soviétique. La masse assemblée lève alors les yeux au ciel pour regarder la machine volante, une manière de montrer par les corps semble-t-il la nouvelle foi en l'industrie soviétique. L'avion comme figuration de la modernité n'a qu'une place ténue dans notre corpus, cette machine devient plus importante avec le « réalisme socialiste », car l'aviateur est un corps libre dans un contexte politique plus oppressif¹¹³.

Le train en particulier est un motif récurrent, sa représentation comme incarnation de la modernité a une longue histoire à partir du XIX^{ème} siècle, Marx en fait un des relais pour l'industrialisation des espaces archaïques¹¹⁴. Un exemple notable est *Turksib*, documentaire

¹¹³ Un exemple probant de cela est *Valeri Tchkalov* de Mikhaïl Kalatozov (1941). Nous tirons ce propos de l'intervention de Joël Chapron pour le complément du DVD de *Ciel Pur* de Grigori Tchoukraï (1961) édité par Potemkine Films en 2016

¹¹⁴ « Le système ferroviaire deviendra donc pour l'Inde l'avant-coureur de l'industrie moderne » in MARX Karl, « Les conséquences de la domination britannique en Inde », trad. M. Rubel, *Œuvres IV – Politique I*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1994, p. 733. Propos trouvé dans TRAVERSO Enzo, *Révolution : une histoire culturelle*, trad D. Tissot et révision par E. Traverso, Paris, La découverte, 2022, p. 44. L'article entier « Les Locomotives de l'histoire » (pp. 37 – 83) qui ouvre le livre de Traverso en retraçant l'histoire du train dans la pensée révolutionnaire nous apparaît comme un excellent complément à notre propos sur le train dans le cinéma soviétique du « Grand Tournant Stalinien ».

(ou film non joué) de Viktor Tourine (1929) portant sur la construction de la ligne de chemin de fer connectant le Turkestan à la Sibérie, un point de l'empire soviétique à un autre. Le train et la ligne de chemin de fer font figure de la modernité soviétique et de la modernité du *Gosplan* : les machines permettent à la fois de désenclaver des territoires isolés, avec ses peuples considérés comme arriérés, et de faire participer ces peuples à l'édification du socialisme dans l'ensemble du territoire soviétique. Les images du film de Tourine nous donnent à voir des corps au travail dans l'édification de la ligne du chemin de fer. « Non joué », le documentaire tend à rendre sensible la politique d'industrialisation des territoires éloignés de l'URSS en montrant à la fois des travailleurs russes (envoyés par le régime soviétique, souvent des komsomols, mais aussi des prisonniers¹¹⁵) et des travailleurs locaux, identifiables par leurs habits et leurs traits physiques. Néanmoins, les images tendent aussi à ériger le travailleur russe en « modèle » que les autres nationalités doivent suivre et imiter. Ainsi, le travailleur russe, dans le film de Tourine, est souvent montré en gros plan, maniant des machines et parfois torse nu quand il travaille directement la terre, tandis que le travailleur des « peuples arriérés » est souvent montré dans des plans d'ensemble, portant des habits traditionnels. Même si le film est produit et distribué dans la période 1928-1929, période d'hésitations et d'insécurité quant aux actions à mener avec le premier plan quinquennal, il anticipe beaucoup de traits forts qui constitueront l'attitude du stalinisme, et des films produits sous le régime esthétique du « réalisme socialiste », quant aux peuples des territoires éloignés : le travailleur russe comme modèle à suivre, les peuples minoritaires dépossédés d'une forme d'autonomie.

Autre film « non joué » nous montrant le désenclavement des territoires éloignés est *Le Sel de Svanétie* de Mikhaïl Kalatozov avec un scénario de Viktor Chklovski (1930). Svanétie est une région montagneuse en Géorgie, dans le Caucase, difficile d'accès pour l'ancien Empire russe non-industrialisé. Le début du film nous fait part de l'histoire de ce territoire, une histoire d'autonomie et de défense contre les envahisseurs. Des plans d'ensemble nous montrent des constructions comme encerclés et isolés par la vaste nature montagneuse et froide (*figure 14*). En bref, Svanétie et son peuple sont montrés comme dominés par la nature, et de fait le peuple apparaît comme figure de victime. La séquence emblématique de cela se situe à la fin : une mère perd son enfant qui meurt de soif. Un chien sent et lèche l'enfant en train de mourir. Un montage alterné nous montre à la fois une

¹¹⁵ Sur la construction de villes, de chemins de fers et d'industries dans les territoires soviétiques éloignés, voir SUMPFF, *De Lénine à Gagarine, op. cit.* « I. Centres et périphéries soviétiques », « La « sixième partie du monde » » pp. 95-120

procession religieuse, où des prêtres balancent de l'eau, et un cavalier conduisant son cheval jusqu'à l'épuisement, ce dernier tombant à terre et montré comme mourant de soif. Le deuil de la mère est figuré par un geste : elle nourrit la tombe improvisée de son bébé avec le lait de son sein, des mouches couvrent sa main (*figure 15*). D'un point de vue figuratif, il semble que cette séquence tend à nous montrer les paysans de Svanétie dans l'arriération : ils sont à la fois sous le joug de l'Eglise (qui prend leur eau) et animés par des croyances magiques ou irrationnelles (nourrir la terre du lait de son sein), et sont finalement figurés sous le règne de l'animalité (le parallèle entre l'enfant mourant de soif et le cheval mourant de soif, les mouches couvrant la main de la mère). Les travailleurs russo-soviétiques qui désenclavent Svanétie à la fin du film figurent comme une sorte de *deus ex machina* : ils apparaissent du hors champ, en gros plan. Le processus de connexion de Svanétie au reste de l'URSS est associé à des gestes purement destructeurs : les arbres tombent, des bouts d'espace sont dynamités. La destruction est associée à une affirmation de la maîtrise du pouvoir soviétique de la nature. Le film « non joué » de Kalatozov va plus loin que celui de Tourine dans l'érection (le mot est volontairement choisi) du travailleur russe comme modèle : il est une figure de sauveur du peuple arriéré, ses muscles et ses gestes sont magnifiés par des gros plans qui en montrent toute sa virilité et sexualité masculine. Le montage tend à nous montrer les corps comme dominant la nature : un homme agite son pic et un arbre tombe dans le plan d'après, un autre cri en portant un coup de pic vers le bas et une explosion surgit dans le plan suivant (*figure 16*).



*Figure 14 : Le Sel de Svanétie, Mikhaïl Kalatozov, 1929
Svanétie, des constructions minuscules dans la vaste nature*



*Figure 15: Le sel de Svanétie
La mère nourrit la terre de son sein*



*Figure 16 : Le sel de Svanétie
Le geste du travailleur provoque l'explosion*

Il apparaît que la mise en réseaux des campagnes soviétiques avec les villes (et donc le pouvoir politique) est emblématique d'une attitude qui s'accroît avec le « Grand Tournant Staliniens » : l'érection du travailleur russe en modèle à suivre pour les autres nationalités et les paysans. Or cette figuration du travailleur est à lier à la notion plus générale et problématique de « l'homme nouveau soviétique », déjà présente sous Lénine mais qui prend une autre dimension à partir du Stalinsisme. Interroger « l'homme nouveau soviétique » nous amène à poser des questions sur les formes qu'adoptent les cinéastes pour suggérer et bâtir cette figure. Cela nous amène aussi à étudier dans quelle mesure le corps paysan est autorisé à participer dans la configuration de « l'homme nouveau soviétique », s'il peut être exemplaire sans avoir à suivre le modèle du prolétaire russe des villes, ou bien s'il est obligé de simplement imiter ce dernier. Avec *Le Sel de Svanétie*, nous avons pu observer des travailleurs russes érigés en « hommes-machines », c'est-à-dire capable par la démonstration

de leur force et de leurs corps de maîtriser la nature réputée indomptable des territoires écartés de l'URSS. Nous devons lier cela à la problématique de « l'homme nouveau soviétique » : qu'est-ce que le travailleur paysan par rapport à la machine, qu'est-ce que la machine par rapport au paysan ?

B. L'homme machine et la machine humanisée

Le « stakhanovisme¹¹⁶ » comme phénomène et attitude adoptée par le pouvoir soviétique est postérieur à la période que nous étudions, pourtant la figuration de « l'homme nouveau soviétique », sa construction dans les films paysans du « Grand Tournant Stalinién », anticipe dans une large mesure ce phénomène, car les images tendent à valoriser des individus hors-du-commun, individualiser des corps travailleurs pour mieux magnifier leurs apports individuels à l'édification du socialisme dans tout le pays. Nous l'avons vu avec *Le Sel de Svanétie* et *Turksib* : les corps individualisés dans les images sont valorisés et associés à des grands gestes ayant un impact sur la nature. Un enchaînement de plans nous paraît particulièrement emblématique de cela dans *Turksib*. Après deux intertitres : « Le poids de mille ans - / - Délivré »¹¹⁷ nous voyons un travailleur russe torse nu balançant de la terre avec une pelle, puis un travailleur Turkmène balançant encore plus de terre avec une brouette, suivent alors trois plans de trois machines différentes balançant encore plus de terre, et enfin un retour sur le travailleur russe du premier plan (*figure 17*). Cet enchaînement nous donne à voir une supériorité de la machine sur l'homme dans l'accomplissement d'un geste (creuser et balancer de la terre) mais aussi la place du travailleur russe comme *alpha* et *omega* de la maîtrise de la nature, car c'est lui qui ouvre et ferme l'enchaînement de plans. Nous avons bien affaire ici à un travailleur russe, individualisé et magnifié, érigé en modèle dans l'édification du socialisme dans les territoires éloignés.

¹¹⁶ Un mineur du Donbass, A. Stakhanov, bat des records de production et dépasse à des niveaux folkloriques les prévisions du plan en 1935. Son exploit est largement médiatisé et mis en avant par un pouvoir soviétique tentant de vaincre la léthargie de ses ouvriers : l'exploit individuel et la chasse aux records sont maintenant valorisés dans la production industrielle et agricole. Voir LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 60

¹¹⁷ La version de *Turksib* à laquelle je me réfère est une restauration du « National Film Library » du Royaume-Uni, les intertitres sont en Anglais. Les intertitres en Anglais (traduits par mes soins dans le corps du texte) sont comme suivent : « The weight of a thousand years - / - Lifted »



Figure 17 : *Turksib*, Viktor Tourine, 1929
 Dans cet enchaînement de plans, le travailleur russe ouvre et ferme

La figuration de l'homme nouveau soviétique semble passer par la nudité des torses. Avec ce processus, le cinéma soviétique renoue avec une imagerie fortement mobilisée dans l'art socialiste du XIXème siècle, étudiée par Erich Hobsbawm dans son article « Sexe, symboles, vêtements et socialisme »¹¹⁸. La nudité du torse est associée à la figuration de l'ouvrier non-qualifié (le mineur notamment), corps exemplaire de la masse que les partis révolutionnaires veulent mobiliser. Le travailleur russe torse nu que nous avons cité plus haut ainsi que les travailleurs qui interviennent à la fin du *Sel de Svénatie* sont des exemples de cette figuration de l'ouvrier, car les travailleurs sont identifiés comme déjà assimilés au parti communiste : ils sont déjà des bolcheviks exemplaires. Cette figuration-là s'étend néanmoins à certains corps des peuples minoritaires : un travailleur Turkmène est torse nu au travail (donc défait de ses vêtements qui l'assimilent à ses origines), il est individualisé, à la différence des autres travailleurs Turkmènes qui, portant encore les habits traditionnels, sont filmés dans des groupes de travailleurs (*figure 18*). La nudité du corps est associée par conséquent à une forme de bolchévisation. Cette nudité, que nous avons examiné précédemment avec *Le Sel de Svanétie*, tend à faire du corps humain une machine.

¹¹⁸ HOBBSAWN Erich, « Sexe, symboles, vêtements et socialisme. » *op. cit.* pp. 2-18



Figure 18 : *Turksib*
 Le travailleur turkmène torse nu individualisé et les travailleurs turkmènes filmés par groupes

Pourtant, les films que nous étudions tendent également à nous montrer les corps humains comme incapables de faire compétition légitime à la machine. La machine finit toujours par dépasser l'homme. Un dépassement qu'on peut interpréter dans le sens de la course : pensons à la séquence dans *La Ligne générale* de la compétition entre le jeune *komsomol* et le vieux paysan Jarov. Ils se défient pour savoir qui peut labourer la terre le plus rapidement, mais constatent à la fin que le tracteur (la machine) laboure plus rapidement. Ils ne peuvent pas lui faire compétition avec leurs seuls corps. De plus, Jarov déclare peu de temps avant cette course que ses deux bras peuvent faire mieux qu'une machine : la démonstration de l'efficacité du tracteur lui donne tort. Pensons également à *La Terre*, un jeune paysan tente de rattraper Vassili sur le tracteur en route pour labourer les champs, mais il finit par ne plus pouvoir tenir le rythme et disparaître du champ. En bref, la machine est associée à la vitesse et l'efficacité que l'homme ne peut pas atteindre par son seul corps.

La machine nécessite néanmoins d'être maîtrisée. Elle est l'objet d'un savoir-faire technique : tous les corps ne peuvent la maîtriser. Dans *Turksib*, les opérateurs de machines lourds (comme des grues) sont des travailleurs russes. Dans *Le Bonheur* (Medvedkine, 1934), un paysan ivre laisse filer son tracteur sans couper le moteur, celui-ci s'en va tout seul et menace de tomber d'une colline, tout le village est incapable de l'arrêter, l'intervention du *koulak* Foka est nécessaire pour couper le mouvement de la machine. Cela le met en avant comme paysan compétent, au moins par rapport au reste de la masse des *moujiki*, et de fait une menace car cette maîtrise le rend capable de saboter le *kolkhoze*. La maîtrise de la machine traduit une forme de compétence qui distingue le paysan capable du reste de la masse, et traduit aussi une forme de pouvoir, soit valorisée par le parti, comme c'est le cas avec les travailleurs russes dans *Turksib* ou Anna dans *Le Bonheur*, « femme-cheval » sous le

règne du tsar mais femme stakhanovienne avant l'heure dans le *kolkhoze*¹¹⁹, soit considérée comme une menace, comme c'est le cas avec le *koulak* Foka.

Dans *La Terre* et *La Ligne générale*, il semblerait que les cinéastes vont plus loin qu'affirmer simplement la nécessité de maîtriser les machines. Une forme d'humanisation de la machine s'opère dans certaines séquences.

Dans le film de Dovjenco, l'humanisation de la machine s'opère pendant la séquence où le tracteur arrive dans le village. Le dispositif proposé par la séquence est celle d'un spectacle : le village s'assemble comme masse spectatrice et voit arriver le tracteur comme quelque chose de fascinant, de spectaculaire. L'arrivée de la machine est un événement, elle a la capacité de rassembler la communauté rurale. Dans cette optique, il semble que l'État, qui construit et envoie la machine, prend le pas sur le pouvoir religieux : la foi en la machine remplace la foi religieuse. Cependant, la machine cale avant de pouvoir labourer la terre. Les paysans, menés par Vassili, doivent alors résoudre le problème avant que la machine n'apparaisse comme un échec aux yeux du public *moujik* qui veut satisfaction de sa fascination. Le tracteur n'a plus d'eau, découvre Vassili, alors les paysans-tractoristes prennent une décision assez amusante : ils urinent dans le pot d'échappement pour alimenter le radiateur en eau (*figure 19*). Après ce geste quelque peu atypique, le tracteur redémarre et suscite l'approbation du village rassemblé.



*Figure 19 : La Terre
Les paysans urinent dans le tracteur*

Au-delà du caractère burlesque des plans montrant les paysans-tractoristes urinant dans le tracteur - et leur précision remarquable en visant tous en même temps le pot

¹¹⁹ « femme-cheval » fait référence aux premiers intertitres du film de Medvedkine (version restaurée par la cinémathèque française avec des intertitres en Français) et le stakhanovisme d'Anna fait référence notamment à l'intertitre qui fait part des plus de 100 unités de travail de la paysanne.

d'échappement ouvert - nous devons noter que ce geste semble humaniser la machine, et de fait son fonctionnement n'apparaît pas de l'ordre du miracle. La machine n'est pas figurée comme miraculeuse ou extraordinaire dans la mesure où elle n'est pas dépossédée du paysan : n'importe qui du village peut s'en emparer. La mise en scène change à partir du moment où les tractoristes réalimentent la machine en eau : au départ le montage distinguait un espace-temps pour les spectateurs paysans d'un autre espace-temps pour les tractoristes et la machine. Une partie regarde, l'autre partie est regardée sans qu'il n'y ait de croisements entre les deux. Après la remise en marche du tracteur, les plans font coexister la masse paysanne et la machine : elles avancent l'une vers l'autre et habitent le même espace-temps (*figure 20*). De plus, les paysans accourant vers le tracteur produisent avec leurs pas une poussière semblable à la fumée émise par la machine (*figure 21*). Nous constatons alors coexistence entre le paysan et la machine : celle-ci n'est pas un miracle tombé du ciel voué à remplacer le paysan dans le labour des champs, mais plutôt à l'aider. La séquence de la récolte de *La Terre* nous donne à voir une complémentarité entre travail de la machine et travail à la main, celui-ci incarné notamment par les paysannes qui participent à la récolte avec joie (*figure 22*). En bref, il semble que l'enjeu de la machine chez Dovjenko tend à lui donner un visage : nous ne sommes pas dans le « visage tourné vers les campagnes » mais le « visage des campagnes tourné vers nous », les spectateurs contemporains du film et les dirigeants du parti. Le fait qu'il n'y ait qu'un seul tracteur dans le film (et pas une masse comme à la fin de *L'ancien et le nouveau*) situe l'enjeu moins du côté de l'industrialisation massive des campagnes que de la capacité des paysans à s'emparer de la machine. Cela ouvre alors la possibilité à n'importe quel paysan de participer à la configuration de l'homme nouveau soviétique.



Figure 20: La Terre

Le tracteur (faiblement visible en bas à gauche du premier photogramme) s'avancant vers la masse paysanne et s'immiscant en elle

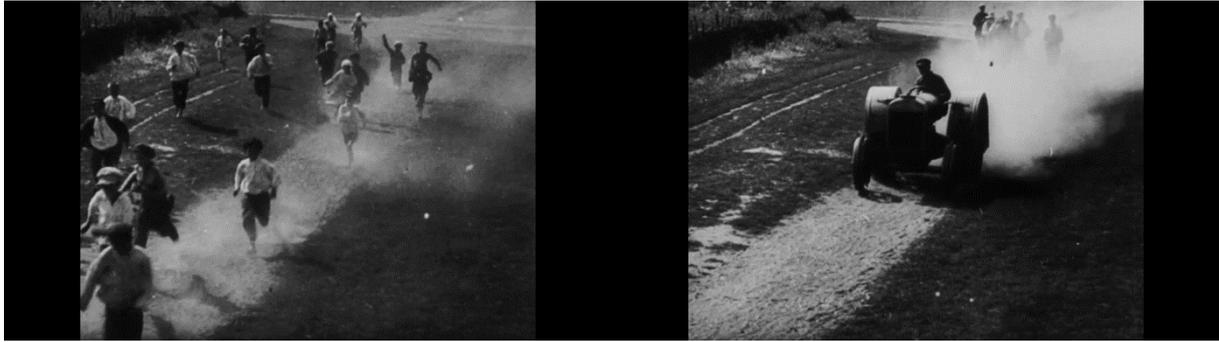


Figure 21: La Terre
La fumée du tracteur ressemble à la poussière produite par les pas de la foule



Figure 22: La Terre
La femme paysanne au travail, avec le sourire

L'autre film notable quant à l'humanisation de la machine est *La Ligne générale*, car, avec la paysanne Marfa Lapkin, la machine, figuration du socialisme dans les campagnes, devient objet de désir. Comme écrit Jacques Rancière dans « La folie Eisenstein »¹²⁰, Marfa est un corps de désir et sert à rendre la collectivisation désirable, elle « ne désire que le communisme »¹²¹. Rappelons l'avant-dernière séquence du film (commune à *La Ligne générale* et *L'ancien et le nouveau* qui possèdent deux fins différentes), dans laquelle le tracteur cale, Marfa et le tractoriste essayent de le redémarrer. Le tractoriste se défait de son écharpe pour nettoyer la graisse du tracteur, Marfa lui propose de déchirer ses vêtements pour aider le nettoyage. S'ensuit un moment érotique, ou du moins qui obéit à une logique d'érotisation, dans lequel Marfa, filmée en gros plan, sourit pendant que le tractoriste déchire le bas de sa robe (*figure 23*). Un déplacement s'opère : le désir érotique de Marfa se déplace du corps humain vers la machine. Elle déchire ses vêtements non pour le tractoriste mais pour la machine, et de fait pour la réussite de sa démonstration dans le village. Dans ce processus, Eisenstein donne alors « corps » à la machine, c'est-à-dire il lui confère des traits humains, il

¹²⁰ RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, , « La folie Eisenstein », Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2001, pp. 43-58

¹²¹ *Ibid*, p. 56

en fait un corps désirable, et par là tend à rendre le socialisme dans les campagnes désirable. La fin de *L'ancien et le nouveau*, dans lequel l'humain est évincé au profit de la machine, tend alors à contredire la séquence qui la précède, car la machine n'est plus corps de désir mais corps massif, désindividualisé, son caractère proprement mécanique est mis en avant (les intertitres appellent à plus de fer, d'acier, de machines). La fin modifiée renoue alors avec la dimension spectaculaire de machine, sa dimension presque miraculeuse ou magique, liée aux croyances paysannes, ce qui pourrait être un trait symptomatique au cinéma de « l'archaïsation » ou la « ruralisation » qui s'opèrent pendant le « Grand Tournant Stalinién »¹²².



Figure 23: La Ligne générale
Le tractoriste déchire la robe de Marfa

La machine semble alors être un « modèle » à plusieurs niveaux dans le cinéma paysan du « Grand Tournant Stalinién » : modèle d'imitation (mais jamais possible à atteindre pleinement) pour le *moujik* cherchant à se dépasser et devenir kolkhozien, modèle de figuration du socialisme dans les campagnes cherchant à marquer les esprits et les imaginations des paysans considérés comme arriérés et épris par des croyances religio-magiques. La machine est un objet à maîtriser, mais aussi un « corps » marqué par des traits humains, s'emparer de la machine dans les campagnes n'étant pas simplement une question de productivité, c'est aussi lui conférer des traits humains, l'humaniser.

Pour terminer notre étude du « nouveau dans l'ancien », interrogeons-nous sur la figuration du paysan à partir du modèle de l'ouvrier : est-ce que l'ouvrier est un modèle de la

¹²² Sur le phénomène de « ruralisation » des villes en URSS, voir LEWIN, *La formation du système soviétique*, *op. cit.*, p. 61-62

modernité soviétique pour le corps paysan ? Est-ce que l'imitation de l'ouvrier est une condition nécessaire pour l'accès du *moujik* à la configuration de l'homme nouveau soviétique ?

C. Le col ouvert du paysan prolétarisé : l'ouvrier comme modèle de la modernité rurale ?

Nous repérons un motif récurrent dans le cinéma soviétique de la fin des années 1920 et du début des années 1930 : celui de la chemise au col ouvert. De ce motif nous pouvons d'abord dire qu'il a pour fonction d'identifier l'appartenance du personnage à la classe ouvrière ou au parti bolchévique. En effet, le vêtement porté de cette façon est associé à la figure de l'ouvrier, généralement accompagné d'autres éléments (comme le visage grimé de suie). Le spectateur reconnaît l'ouvrier par son vêtement, et plus largement le reconnaît comme personnage positif. Ainsi, dans *Odna*, la jeune institutrice Elena Kuzmina pleure son sort car l'État l'éloigne de la ville en l'envoyant enseigner dans la région reculée des montagnes de l'Altaï et elle souhaite formuler une plainte afin de rester à Petrograd. Elle ne réussit pas à se repérer dans les affres de la bureaucratie soviétique, c'est alors un ouvrier au col ouvert (*figure 24*) qui la console puis la mène à la bonne personne pour déposer sa plainte : personnage positif, qui n'aura pas d'autre rôle dans le film mais qui démontre ses capacités à surmonter les rouages de la bureaucratie.



Figure 24: *Odna*
L'ouvrier console Elena puis la guide dans les affres de la bureaucratie

Repérer ce motif nous importe dans l'étude des films paysans du « Grand Tournant Stalibien », car nous retrouvons des jeunes paysans adhérents au bolchévisme porter leur chemise à la façon des ouvriers. Exemple en cela est Vassili dans *La Terre* (Dovjénko, 1930) qui crie « Jetez vos faux ! » aux vieux paysans au travail en conduisant le tracteur qui vient d'arriver au kolkhoze (*figure 25*). Vassili, comme le jeune komsomol de *La Ligne générale*, un des premiers soutiens de Marfa dans son entreprise de fonder une coopérative dans son village, portent la chemise au col ouvert. A la question de « comment donner forme à la classe paysanne dans le projet de la construction du socialisme ? », les images semblent nous dire « donnez-leur la forme des ouvriers » : le paysan au kolkhoze est comme l'ouvrier à l'usine. Cela reflète la vision bolchévique d'une classe paysanne arriérée qui doit se prolétarianiser pour se moderniser. Dans *La Ligne générale*, c'est un homme « en veste de cuir »¹²³, l'agronome (*figure 26*), qui épaula Marfa et le komsomol prolétarianisé pour moderniser la production du village. L'agronome porte les vêtements du bolchevik, « l'équipement de cuire qui donne du poids et une allure imposante »¹²⁴ : il se distingue dans le village non seulement par son savoir scientifique mais par son corps. Il est un modèle et relais de la modernité soviétique dans le village.



Figure 25: La Terre
Vassili comme paysan bolchévisé

¹²³ Ce que le dirigeant Mikoïan appelle les « sovkhoses prolétariens [...] dans un moment d'euphorie » à propos de la collectivisation (LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit. p. 224)

¹²⁴ TROTSKI Léon, *Ma vie*, trad. Maurice Parijanine, Paris, Gallimard, 1953, p. 483 (in TRAVERSO, *Révolution*, op. cit., p. 75)



Figure 26: La Ligne générale
L'agronome comme incarnation de l'homme en veste de cuir

La chemise ouverte est aussi associée à un geste : dans les films soviétiques nous retrouvons des héros déchirer leur chemise pour exposer leur torse. Une des itérations les plus mémorables est la dernière séquence d'*Arsenal* (Dovjenko, 1929). Dans ce film qui se déroule en Ukraine pendant la guerre civile¹²⁵, le soldat bolchevik Timoch participe à l'assaut contre la Rada (représentant du pouvoir bourgeois après la Révolution de Février), assisté par les mutins de l'usine Arsenal. A la fin du film, ses camarades sont abattus par les gardes blanches. Timoch, seul face aux gardes avec leurs fusils pointés sur lui, se déclare travailleur ukrainien et ordonne aux soldats opposés de lui tirer dessus. Les soldats tirent, mais Timoch ne bouge pas. Les soldats pensent qu'il porte une armure, c'est alors que le travailleur ouvre sa chemise en criant et révèle son torse indemne (*figure 27*). Les gardes blanches, effrayés, partent. Le film se termine sur Timoch toujours la même position : le torse bombé et révélé.

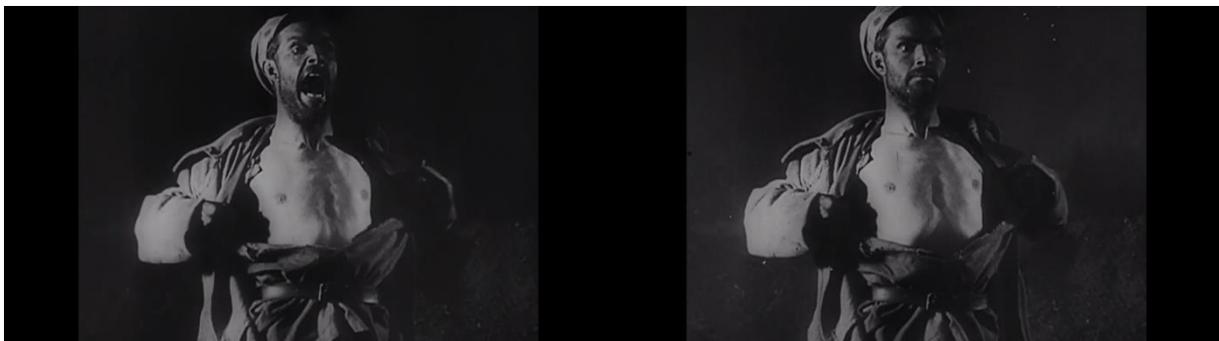


Figure 27: Arsenal, A. Dovjenko, 1928
Timoch ouvre sa chemise pour exposer son torse sans blessure

¹²⁵ Un des rares films de fiction (ou « joués ») du premier cinéma soviétique à traiter de cette période de l'histoire du jeune pays.

Cette image a des caractéristiques différentes des plans précédemment cités. Tout en étant un élément de costume supposé permettre l'identification sociale et idéologique d'un personnage, la chemise ouverte est l'élément central de l'image, et surtout elle est associée à un geste dramatique. Ce geste est, d'un premier point de vue, signe de la prolétarianisation de Timoch, car la chemise apparaît clairement pour la première fois quand Timoch s'affirme « travailleur ukrainien » (« *ukrainskij rabochij* ») à l'officier qui l'interpelle. L'ouverture de la chemise dans un geste dramatique est associée à une explicitation de la classe sociale du soldat. Or, il convient de rappeler deux choses : d'abord, le soldat est un corps plutôt associé au paysan¹²⁶, puis la veste de Timoch est boutonnée au long du film avant la dernière séquence. C'est alors que l'ouverture de la chemise pour révéler un torse indemne prend tout son sens : comme soldat, il aurait été abattu comme les autres, mais comme travailleur, et plus précisément comme travailleur bolchévique, il est invincible. Voilà le deuxième point : le geste hyperbolique de Timoch rend explicite ce qui est implicite dans les premières images étudiées, la chemise ouverte n'est pas seulement signe d'appartenance à la classe ouvrière, ni signe d'un héros positif, c'est un signe de puissance. Or, cette notion de puissance est à lier à la notion de « l'homme nouveau » telle qu'elle a été pensée en URSS dès ses premières années (où coexistaient alors des courants de pensées utopistes et conservateurs¹²⁷), mais surtout à sa reconfiguration qui se produit pendant le « Grand Tournant Stalinien ».

Le paysan prolétarianisé, celui qui prend l'ouvrier comme modèle, participerait à la création de « l'homme nouveau ». Avant d'examiner plus profondément cette idée, il convient de retracer l'origine du geste de l'ouverture de la chemise pour exposer son torse. Aurel Rotival dans son article sur « Superman » a en outre exposé que le geste est, dans la conscience collective, associé au super-héros emblématique qui, en déchirant sa chemise pour exposer le « S » de son costume, passe de Clark Kent à Superman et par là devient puissant ; puis, que ce geste a pour origine un « archaïque rituel de deuil du nom de Qeri'ah » dans les pratiques rituelles juives, une « déchirure du tissu textile » avec pour but « un geste expressif

¹²⁶ Au cinéma, *La Nouvelle Babylone* de Kozintsev et Trauberg (1929), une adaptation de la Commune de Paris, figure un soldat français venant des campagnes (qui participera par la suite à la répression des révoltés), et *La fin de Saint-Petersbourg* de Poudovkine (1927) débute avec un paysan quittant sa campagne natale pour rejoindre la ville puis l'armée impériale au déclenchement de la guerre mondiale. Sur le rôle du paysan-soldat dans les premières années du régime soviétique, voir SUMPFF Alexandre, « Entre démobilisation et surmobilisation : L'impossible repos du soldat rouge en URSS (1921-1929) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, Presses de Sciences Po, n°98, 2008, pp. 177-190.

¹²⁷ TRAVERSO, *Révolution, op. cit.*, « Corps révolutionnaires », pp. 85-155 et surtout la section « Régénération » pp. 124-136 à propos du mouvement des « Constructeurs de Dieu » qui théorisaient l'immortalité.

de mise au jour de la poitrine »¹²⁸. Un récent film, *The Fabelmens* de Steven Spielberg, nous montre ce geste dans sa signification première : le grand-oncle juif polonais du jeune Sammy déchire sa chemise de nuit dans un geste de deuil pour sa sœur décédée¹²⁹. Le geste de déchirure de la chemise pour exposer son torse nu est une « formule de pathos » (*Pathosformel*), mouvement de « survivance » associé à la pensée d'iconologue Aby Warburg, que l'auteur George Didi-Huberman qualifie de « *form[e] corporell[e] du temps survivant* »¹³⁰. Ce geste est aussi l'objet d'une inversion énergétique : geste de deuil devenant geste de puissance, lamentation devenant révolte¹³¹. Didi-Huberman note :

« Il faut reconnaître l'essentielle, la positive, plasticité du paradigme pathétique : l'être pathètikos, l'être à qui il peut arriver quelque chose, ne serait-il pas capable de transformer sa faiblesse (ouvrir, prêter le flanc) en puissance (ouvrir le champ du possible) ? Sa capacité à être affecté ne lui donnerait-il pas aussi un pouvoir d'agir en retour ? »¹³²

C'est dans cette capacité à être affecté que l'on trouve la puissance du geste révolutionnaire : le deuil se transforme en révolte pour renverser un pouvoir répressif. Dans le cinéma soviétique, le geste dans deux de ses itérations les plus connues (que Rotival examine dans son article) est toujours précédé d'une ou plusieurs morts : celles des camarades de Timoch, celle d'un mutiné dans *Potemkine*, un jeune marin déchire sa chemise pendant les funérailles de ce dernier. Geste aux origines de rituel de deuil devient geste de révolte dans des reconstitutions historiques de deux séquences matricielles de l'histoire du bolchévisme (la révolution échouée de 1905 et la guerre civile), déchirer sa chemise semble configurer « l'homme nouveau » soviétique en homme révolté, et par sa révolte il devient révolutionnaire invincible.

Cependant cette analyse se problématise si nous considérons la paysannerie dans l'espace mental des dirigeants soviétiques qui, consciemment ou non, sont animés par les mêmes craintes à l'égard des *moujiki* qui terrorisaient leurs prédécesseurs tsaristes. Est-il possible pour le paysan soviétique d'être un révolté ? Cela dépend du corps contre lequel il est

¹²⁸ ROTIVAL Aurel, « Superman », in ANDRÉ Emmanuelle, DURAFOUR Jean-Michel et VANCHERI Luc (sous la direction de), *Dictionnaire d'iconologie filmique*, Presses universitaires de Lyon, coll. « Le vif du sujet », 2022, pp. 579-580

¹²⁹ SPIELBERG Steven, *The Fabelmens*, 2022

¹³⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 191

¹³¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Les éditions de Minuit, 2016, 464 p.

¹³² DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante, op. cit.* p. 203

révolté. Vassili dans *La Terre*, avec sa chemise ouverte, se fait médiateur de la déploration des *moujiki*, puis leur révolte contre le *koulak* Khoma. En effet, à la lecture du journal par un paysan qui apprend au village que le *koulak* sabote le kolkhoze en détruisant le bétail et la semence, la communauté paysanne pleure puis lève les poings. Dans un processus similaire qu'analyse Didi-Huberman dans *Peuple en larmes, peuples en armes* à propos des funérailles dans *Le Cuirassé Potemkine* qui précède la révolte (puis le massacre) sur les escaliers d'Odessa, les gestes de déploration (poings et mains levés vers le ciel) se transforment en gestes de défi (poings brandis pour se battre). Cependant, la révolte n'aboutit pas à une action contre le *koulak* : un paysan brandit une hache pour tuer un cheval mais il est arrêté (*figure 28*). La révolte n'aboutit pas à un geste révolutionnaire. Vassili, dans cette séquence, semble canaliser la révolte pour l'arrêter. D'une part, il ne fait pas partie de la communauté du village assemblé pour écouter la lecture du journal, il n'apparaît qu'après qu'un des paysans essaye de tuer un cheval, en tant qu'observateur. D'autre part, il annonce la fin du règne du *koulak* grâce à l'arrivée des machines (dont l'État est le fournisseur). Dans une certaine mesure donc, Vassili est celui qui brise la révolte en appelant les paysans à faire confiance à la machine.



Figure 28: La Terre
Geste de déploration de la femme, poing levé de l'homme puis sa tentative de tuer un cheval



Figure 29: La Terre
Vassili observant la révolte paysanne

Ce changement de posture du corps prolétarisé entre *Arsenal* et *La Terre* reflète d'une part une différence entre les situations politiques dans les deux films : dans le premier le pays est en guerre civile donc sans pouvoir politique stable, dans le deuxième le parti est à la tête

du pays et n'accepterait pas une justice paysanne en dehors du pouvoir légal. En outre, nous posons en hypothèse que le changement de posture du corps prolétarisé reflète une modification dans la configuration de l'homme nouveau soviétique pendant le « Grand Tournant Stalinien ». La stabilisation du régime pendant la NEP et puis l'arrivée de Staline en tête du pays à la fin des années 1920 change considérablement le rapport du régime à la rhétorique révolutionnaire. D'abord du côté des arts révolutionnaires, qui se trouvent de plus en plus fortement critiqués par la classe politique avant d'être dissous pendant le « Grand Tournant », qui se trouvent dénoncés comme des déviances petites-bourgeoises et représentatives des excès de la NEP. Les critiques sont formulées directement et énergiquement contre les cinéastes d'avant-garde en particulier pendant la première conférence sur le cinéma de mars 1928 dont nous avons parlé en première partie de notre propos. Puis, du côté de l'interprétation du passé révolutionnaire du régime bolchévique en lui-même, une orthodoxie s'impose pendant le « Grand Tournant Stalinien » qui efface certains acteurs importants de la révolution (Trotski en est le plus emblématique) tout en amplifiant le rôle joué par Staline. Un livre comme la *Cavalerie rouge* d'Isaac Babel, écrit en 1926, est considérablement modifié par la censure à partir de 1929 qui supprime certains passages jugés inconvenants politiquement¹³³. Les postures révolutionnaires ou autonomes deviennent de plus en plus difficilement soutenables à l'intérieur d'un régime qui resserre de plus en plus l'étau autour de la production artistique et l'interprétation de son histoire.

De fait, Vassili correspond à un homme nouveau soviétique conforme au « Grand Tournant Stalinien » car il n'émet aucun doute à l'égard du parti et adhère entièrement à la machine et la collectivisation. Le paysan prolétarisé adhère à la « révolution » dans les campagnes sans produire de geste révolutionnaire, il est un relais pour le parti qui, par ailleurs, est complètement hors-champ dans le film, présent seulement dans les intertitres et à l'autre bout du téléphone lors de l'appel avec le komsomol paysan (*figure 11*). « L'homme nouveau » soviétique, version stalinienne pendant le « Grand Tournant », n'est alors plus une figure de révolté ou de révolutionnaire, mais une figure qui adhère sans émettre de doute à propos de la politique d'un pouvoir dépersonnalisé. Notons néanmoins que les dirigeants staliniens trouveront leur nouveau modèle d'homme nouveau dans la figure d'Alexeï Stakhanov, ce qui engendra la politique officielle du « stakhanovisme » qui glorifie l'exploit

¹³³ BABEL Isaac, *Cavalerie rouge*, trad. Jacques Catteau, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1972, « Avertissement du traducteur » p. 5. Par ailleurs, Staline, d'après Montefiore, n'aimait pas le livre de l'écrivain. Sur ce point, voir *La cour du Tsar rouge I., op. cit.*, p. 517

individuel¹³⁴. Il semblerait que la reconfiguration de l'homme nouveau qui se joue dans *La Terre* est plutôt au niveau du rapport entre le corps prolétarisé et l'autonomie politique : le même acteur, Semion Svachenko, joue Timoch dans *Arsenal* puis Vassili, et sa posture passe de révolutionnaire autonome et individualisé à bolchevik aux ordres.

Pour terminer, nous pouvons produire une analyse comparée entre les fins de *La Terre* et *Arsenal* qui suivent des formules de mise en scène assez similaires mais qui se différencient au niveau des significations que nous pouvons leur donner. La dernière partie de *La Terre* est la mort symbolique de Khoma qui avoue son meurtre de Vassili à la procession funéraire, celle-ci lui tournant le dos pour écouter le discours du komsomol (*figure 30*). Dans les fins de *La Terre* et d'*Arsenal*, nous avons un rapport entre le singulier et le multiple, l'individuel et la masse, ainsi qu'une confrontation entre l'ordre ancien (les gardes blanches et son officier, le *koulak*) et l'ordre nouveau annoncé (Timoch, le *komsomol*). La voix du nouveau est plus puissante que celle de l'ancien : Timoch (et non l'officier) ordonne aux soldats en face de lui tirer dessus, le komsomol montre du doigt le ciel (pour donner à voir un avion) et les paysans suivent du regard son geste. Inversement, les gestes et voix des représentants de l'ancien sont impuissants, et donc condamnés à l'échec : Khoma crie sans se faire entendre, les soldats tirent sans abattre Timoch. Après l'échec des gestes, l'ancien fuit dans l'hors-champ : Khoma s'écroule (photogramme de gauche de la *figure 30*) et ne réapparaît plus, les soldats et l'officier fuient du champ d'*Arsenal*. Dans *Arsenal*, c'est le singulier ou l'individuel qui est victorieux, Timoch en tant que révolutionnaire porte en lui la puissance de la masse, il est un homme-masse qui provoque la fuite de ses multiples adversaires. Dans *La Terre*, c'est la masse en elle-même, en tant qu'elle est soumise à une hiérarchie des corps et adhérant au discours du *komsomol* (relais du discours stalinien sur l'industrialisation) qui est victorieuse, et elle condamne l'ancien incarné par un corps individuel, le *koulak*.

Cette mutation qui s'opère vis-à-vis de la masse – homme-masse révolutionnaire à masse bolchévisée – reflète celle qui se joue à l'intérieur du parti en lui-même avec le « Grand Tournant Stalinien ». Les vieux-bolcheviks, ayant connu la période de clandestinité du parti, sont pour la plupart issus de l'intelligentsia, et le parti est implanté plutôt dans les villes ; tandis qu'à partir du « Grand Tournant », l'appareil du parti est modifié en profondeur, avec la montée en grade des couches populaires, ce que Marc Ferro nomme la « plébésiation » du parti¹³⁵. Le geste révolutionnaire est éliminé au profit de l'écoute et l'adhésion des corps aux

¹³⁴ Voir note 116

¹³⁵ Néologisme que l'historien pour décrire le processus de remplacement des anciens cadres et hauts-dirigeants du parti, issus de l'intelligentsia russe, par des nouveaux issus de couches populaires, ayant eu accès à une

discours du parti, la masse est présente mais n'est pas agissante. Elle suit le doigt du komsomol comme elle est supposée suivre le « petit père des peuples » qu'est Staline qui se pose en guide du peuple soviétique vers le socialisme.



Figure 30: La Terre
A gauche, le dernier plan où figure Khoma, les croix en bois signalant sa mort, à droite, le komsomol montrant un "avion bolchévique" dans le ciel

Entre *Arsenal* et *La Terre*, et de manière générale entre les films de la période de l'avant-garde (notamment ceux mettant en scène la révolution ou la guerre civile) et ceux du « Grand Tournant Staliniens » se jouent deux choses : d'abord une édification du nouveau contre l'ancien qui ne se situe plus du côté de la révolution (ou bien du geste révolutionnaire) mais plutôt du côté de la politique du régime en place, puis une réduction de l'autonomie politique des masses, voire leur dépolitisation¹³⁶. La révolte n'est pas du côté de la masse paysanne, celle-ci est crainte par les dirigeants au pouvoir, qui sont animés par les mêmes méfiances que leurs prédécesseurs tsaristes. Le rôle de la paysannerie dans l'édification du socialisme dans les campagnes avec la collectivisation semble être de seulement écouter et suivre les ordres d'un parti dont l'implantation dans les territoires ruraux et la connaissance est toujours assez faible après presque une décennie d'existence du régime soviétique. Au cinéma, la paysannerie « positive » participe au nouveau, à la configuration de l'homme nouveau soviétique, en adhérant sans doute au parti (*figure 31*).

Pourtant, malgré sa caractérisation comme « ancienne » ou « arriérée », et la volonté du parti de remplacer la culture paysanne (à comprendre dans les deux sens du terme) considérée comme régressive par une culture moderne et industrielle, il semblerait que la

promotion sociale après la Révolution et puis le Stalinsisme. Voir *Cinéma et Histoire*, *op. cit.* « Le pouvoir soviétique et le cinéma », pp. 140-143

¹³⁶ « La concentration du pouvoir institutionnalisé dans le Parti communiste et, à l'intérieur du parti, dans le cercle étroit de la direction suprême, eut pour effet, d'abord, de dépolitiser le pays, puis le parti lui-même », LEWIN, « Russie/URSS dans le mouvement de l'histoire », *Russie/URSS/Russie*, *op. cit.*, p. 36

paysannerie, en tant que corps qui se considère comme éternel et ayant une culture propre en-dehors des pouvoirs en place, en tant qu'elle est *mir*, ne cesse d'influer la configuration de « l'homme nouveau » pendant le « Grand Tournant Staliniens ». En effet, nombreux historiens l'ont étudié, l'arrivée de Staline au pouvoir coïncide avec un retour de reflexes plus conservateurs à l'égard des mœurs et de la société. Certains acquis de la Révolution et des premières années du régime soviétique, comme l'abolition de la peine de mort ou la légalisation de l'avortement, sont abolis sous Staline ; la peine de mort comme arme contre les ennemis du régime, et la pénalisation de l'avortement comme signe d'un retour à une société plus traditionaliste. L'ancien survit sous Staline, cela est démontré à maintes reprises dans les études historiques sur le régime, mais comment est-ce que cela se joue dans les films du « Grand Tournant Staliniens » ? Comment est-ce que des figures associées à l'ancien, le *moujik*, le *pope* et le *koulak*, sont à la fois combattus dans les films voulant édifier le nouveau, mais survivent et remontent en puissance ?



Figure 31: La Terre
La foule écoute Vassili au centre de l'image.

III. L'ancien dans le nouveau : les survivances inattendues et inavouables dans la collectivisation des campagnes et la liquidation du *koulak* en tant que classe

Dans la dernière partie, nous inversons le rapport établi dans la précédente, « le nouveau dans l'ancien », et examinons la question de « l'ancien dans le nouveau ». Cette problématique est traitée à l'aune de l'importance que lui accorde le « Grand Tournant Staliniens » dans les campagnes. Elle représente l'enjeu majeur de la collectivisation. En effet, l'ancien, comme nous avons pu l'évoquer précédemment, c'est le *moujik*, « ténébreux », « nabot opprimé » mais aussi « géant populaire responsable à plus d'un titre de la destinée et de la culture nationales »¹³⁷, le paysan considéré comme arriéré, alcoolique et superstitieux mais, du fait de son poids dans la population et l'histoire russes, force politique majeur. La question de se pose alors : le *moujik* est-il plus un ennemi qu'un allié, s'urbanise-t-il ; ou, au contraire, est-ce que le parti – son administration, ses dirigeants et ses artistes – se ruralise ? Moshe Lewin note qu'un double phénomène s'opère : le paysan subit un déclassement social violent pendant le « Grand Tournant Staliniens », le ramenant à une condition non sans similarités avec celle connue pendant le servage, d'autant que le corps paysan avait connu une certaine promotion sociale pendant la NEP, jouissant de la libéralisation (légère) du régime. Cependant, tandis que la « tempête de la collectivisation »¹³⁸ – figure du « nouveau » dans les campagnes – emporte le *moujik*, le sacrifie et le transforme en « homme nouveau » collectivisé, c'est-à-dire le *kolkhozien*, ce même *moujik* conditionne le corps de ce dernier. En bref, le *moujik* « survit [...] à sa propre mort »¹³⁹ dans les images du cinéma soviétique du « Grand Tournant Staliniens ». En tentant d'édifier le nouveau, les cinéastes ont refait surgir l'ancien : des « survivances », les *Nachleben* de Warburg, surgissent avec le *moujik* sacrifié. Comme écrit Didi-Huberman : « La survivance *anachronise le présent* : elle dément violemment les évidences du *Zeitgeist*, cet « esprit du temps » sur quoi se fonde si souvent la définition des styles artistiques. »¹⁴⁰

Anachronie du présent dans le cinéma du « Grand Tournant Staliniens », cela signifie déceler ce qui, dans les images qui tentent de figurer la révolution du « nouveau » dans les campagnes, est du côté de « l'ancien », de « l'archaïque » pour utiliser un terme central à la

¹³⁷ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 21

¹³⁸ *Ibid*, p. 86

¹³⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante*, op. cit. p. 67

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 87

pensée de Moshe Lewin : comment, pour donner corps au « nouveau », les cinéastes ont mobilisé, intentionnellement ou non, des motifs et des figures qui relèvent des croyances religieuses et superstitieuses, pourtant officiellement décriées et combattues, de la paysannerie russo-soviétique ? Une vaste campagne anti-religieuse surgit au début du « Grand Tournant Stalinién », avec comme point culminant et symbolique la destruction de la cathédrale moscovite du *Christ sauveur* en décembre 1931¹⁴¹ ; pourtant le « religieux » continue de survivre. La religion survit historiquement en URSS, le rapport de l'État sous Staline avec la religion orthodoxe est ambigu, il n'est jamais sûr s'il faut le combattre violemment et soutenir les « *bezbojniki* », les « Sans-Dieu », athéistes militants qui participent au « façonnement patient de « l'Homme nouveau » »¹⁴², ou bien continuer à soutenir le caractère orthodoxe de l'État soviétique héritier de l'Empire Russe, dans l'entreprise de « russification » du pays et la mobilisation des masses encore croyantes contre les ennemis du régime. Mais la religion survit déjà dans les images des films du « Grand Tournant Stalinién », malgré un combat figuratif contre les corps religieux. Une dualité oppose les corps religieux (les représentants de l'Église, considéré comme pouvoir d'opposition au parti) à la religiosité des corps. Par religiosité des corps nous entendons comment certaines figures récurrentes dans l'art de l'icône, art traditionnel dont nous avons déjà mentionné l'importance dans la vie rurale – l'icône ayant son espace dédiée dans *l'izba* du *moujik* – sont remobilisées dans les films paysans du « Grand Tournant Stalinién ». Au-delà de la « ruralisation » de l'appareil étatique et des villes étudiée par Moshe Lewin, nous essayons d'examiner comment les images soviétiques sont elles-mêmes ruralisées, marquant une transition de la période révolutionnaire, tentant de se démarquer du passé, vers la période du « réalisme socialiste » qui renoue ouvertement avec les formes du passé.

Enfin, notre étude s'arrête sur un corps en particulier, dont l'importance est capitale pour un régime soviétique qui voit en lui une menace existentielle, bien qu'il ne réussît jamais à vraiment le définir : il s'agit du *koulak*, le « paysan aisé » assimilé aux exploités de l'Ancien Régime. Le *koulak* fait l'objet d'une sous-partie en particulier car il est à la fois le corps emblématique de « l'ancien dans le nouveau », son existence parallèle à celle du *kolkhoze* et du *sovkhoze*, emblèmes du socialisme dans les campagnes, est une aberration pour le parti qui, sous les ordres de Staline, ordonne publiquement sa « liquidation [...] en tant que classe » le 27 décembre 1930¹⁴³, et il est un corps inexistant, fantomatique, un corps

¹⁴¹ SUMPF, *De Lénine à Gagarine, op. cit.* p. 750

¹⁴² *Ibid.*, p. 747

¹⁴³ LEWIN, *La formation du système soviétique, op. cit.*, p. 171

indéfinissable pour les cinéastes car indéfini par le parti. Le terme de *koulak* existe avant la révolution, Lénine l'utilise dans ses textes, mais il prend une ampleur différente à partir du « Grand Tournant Stalinién ». Moshe Lewin écrit : « des notions comme celles de « capitalisme rural », de « koulak » ou de « capitaliste rural » n'ont jamais fait l'objet d'une définition communément acceptée — et ce, pas plus avant qu'après la révolution. »¹⁴⁴. En bref, c'est un terme souple et flou qui désigne à peu près un élément capitaliste dans les campagnes. Les cinéastes soviétiques doivent donc se référer à des modèles préexistants et analogues pour donner corps au *koulak* qui n'existe pas vraiment dans le cinéma avant le « Grand Tournant Stalinién ». Or cela met les cinéastes dans une position compliquée : comme donner corps à un ennemi existant à l'intérieur du régime ? Comment figurer le *koulak* et sa « liquidation en tant que classe » sans paraître du côté de l'opprimeur ? Le corps du *koulak* conditionne finalement toute la problématique de la transition du « cinéma d'avant-garde » vers le « réalisme socialiste » car elle reflète la transition sous Staline d'un régime révolutionnaire vers un régime autoritaire. Nous le verrons, la « mise à mort » du *koulak* dans le cinéma soviétique de notre période ne va pas de soi, car, comme nous avons énoncé précédemment avec le *moujik*, des survivances surgissent. Le *koulak*, c'est aussi l'incarnation inavouable du *mir*, la « communauté paysanne pré-révolutionnaire »¹⁴⁵, ressentie comme éternelle, et qui survit en mourant dans le tourbillon de la collectivisation.

A. Le « ténébreux » *moujik* : figure sacrifiée par le parti qui conditionne « l'homme nouveau » des campagnes, le kolkhozien

Qu'est-ce que le *moujik* dans le cinéma du « Grand Tournant Stalinién » ? Dans une certaine mesure, c'est le double négatif du kolkhozien, le paysan prolétarisé et moderne, « l'homme nouveau » donc. Le *moujik* est un corps ambigu : le plus souvent c'est un *bedniak*, un paysan pauvre, figure de l'opprimé que le parti prétend vouloir protéger et émanciper, mais dont l'éducation (politique et générale) est si faible qu'il représente aussi une menace pour ce même parti dans son entreprise de collectivisation des campagnes. Il n'est pas exactement ennemi du régime, comme l'est le *koulak*, mais il n'est pas non plus un élément fiable, sur lequel les dirigeants peuvent compter. Il existe dans une zone grise, celle-ci qui définit, selon Moshe Lewin (et, pas avec les mêmes termes, Marc Ferro) la « structure sociale du

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 183

¹⁴⁵ ZAKHAROVA, *De Moscou aux terres les plus lointaines*, op. cit. p. 21

stalinisme » qui « consistait en paysans mal collectivisés à la campagne et en paysans mal urbanisés en ville »¹⁴⁶. D'où la définition du stalinisme comme « paranoïa institutionnelle »¹⁴⁷ par Lewin : sa base politique est composée des corps considérés comme les moins fiables politiquement, des *moujiki* ayant accepté le socialisme sans réelle conviction, sans foi ni éducation politique.

Cela est la « réalité » historique du stalinisme, de sa structure sociale : le *moujik* survit et conditionne le communisme sous Staline, qui renoue avec des traditions et un mode de vie fortement patriarcaux et ruraux. Les images du cinéma soviétique, cependant, tentent de « tuer » le *moujik*, de le figurer comme « homme nouveau » soviétique, comme kolkhozien. Nous avons examiné dans la partie précédente la question du paysan prolétarisé comme incarnation et figuration de l'homme nouveau soviétique. Mais ces incarnations, Vassili de *La Terre* ou l'agronome de *La Ligne générale*, sont (numériquement) minoritaires, la majorité des paysans (même s'ils sont figurés la plupart du temps dans des plans d'ensembles de foules, ils sont individualisés dans des gros plans que de manière éphémère) qui composent les villages et les champs de nos films sont assimilés plutôt à des *moujiki*. Dans les *figures 32* et *33* nous mettons en comparaison deux portraits de paysans peints par Ilya Répine et Ivan Kramskoï – deux peintres réalistes russes de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, emblématiques des mouvements politiques et esthétiques de cette époque qui tendent à faire de la figure du *moujik* une des incarnations de la Russie – avec deux plans rapprochés de *La Terre*. Nous voyons qu'avec plusieurs décennies d'écart et plusieurs révolutions entretemps, les corps paysans se ressemblent : les *moujiki* de 1930 (qui le sont sûrement réellement, Dovjenko utilisant des acteurs non-professionnels) gardent les mêmes traits et les mêmes postures que ceux de l'Ancien Régime. Cela n'a pas à nous étonner : le fait que le *moujik* survive en tant que corps n'est qu'un symptôme du « legs de l'Ancien Régime » dont nous fait part les premiers intertitres de *La Ligne générale*.

¹⁴⁶ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 49

¹⁴⁷ LEWIN, « Russie / URSS dans le mouvement de l'Histoire » dans *Russie / URSS / Russie*, p. 56-57



Figure 32: Un paysan timide, Ilya Répine, 1877 et L'apiculteur, Ivan Kramskoï, 1872
Deux portraits de paysans par Répine (à gauche) et Kramskoï (à droite), peintres emblématiques du réalisme russe du XIXème siècle



Figure 33: La Terre
Deux paysans dans La Terre qui portent dans leurs postures et apparences une ressemblance avec les moujiki peints par Répine et Kramskoï

Le *moujik* survit en tant que corps, dans une certaine mesure cela est normal : le socialisme et la collectivisation des campagnes sont encore récents dans une Russie arriérée. Mais la survie du *moujik* en tant que travailleur de la terre est plus problématique car il est l'incarnation de l'arriération de la Russie. Un intertitre du *Bonheur* de Medvedkine pose la question : « Si le *moujik* meurt, qui donc nourrira la Russie ? » Elle est posée par un officier tsariste qui n'autorise pas le suicide du *moujik* Khmyr, mais au fond la question se pose pour l'URSS sous Staline : peut-on réellement se passer du *moujik* comme corps dans l'édification du socialisme dans les campagnes, dans la collectivisation des fermes ? Le personnage de Khmyr dans *Le Bonheur* complexifie la question de « l'homme nouveau » dans les campagnes dans la mesure où sa conversion, à la fin de cette « fable socialiste » de

Medvedkine, de *moujik* à kolkhozien n'est pas dépourvu d'ambiguïtés et de lapsus (au sens donné par Marc Ferro¹⁴⁸). Nous rejoignons Cathérine Géry lorsqu'elle écrit un chapitre consacré à Medvedkine :

*« Les conduites inadaptées de Khmyr sont nombreuses et source, semble-t-il, de tous ses malheurs, car pour le moujik la dialectique de l'ancien et du nouveau est une impasse historique : « vivre comme avant, je ne peux pas, vivre comme maintenant, je ne sais pas », se plaint-il. Khmyr semble ainsi condamné à la répétition des mêmes actes, des mêmes gestes et des mêmes fautes, et si le comique du film s'en trouve renforcé, sa quête du bonheur en est, elle, constamment entravée. »*¹⁴⁹

Khmyr se situe dans une sorte de zone floue entre l'ancien et le nouveau, il est le « paysan mal collectivisé » cité plus haut par excellence car il n'accède au bonheur ni sous l'Ancien Régime ni dans le kolkhoze. À sa femme Anna, incarnation de « l'homme nouveau » en étant une parfaite kolkhozienne – comme nous pouvons le voir dans la *figure 34* où elle adopte une pose (le bras tendu vers l'avant et le doigt qui pointe) typique de la figuration de Lénine dans l'iconographie soviétique – Khmyr demande s'il peut quitter le kolkhoze pour être « libre ». Voilà une formule pour faire grincer les dents des censeurs et critiques ayant reproché à Medvedkine l'ambiguïté idéologique de son film.



*Figure 34: Le Bonheur ; Lénine proclamant le pouvoir dans le palais Smolny, Vladimir Serov, 1947 et Guidage au port, Pavel Bondarenko, 1957 (statue à Sébastopol)
Anna adoptant la posture de Lénine dans l'iconographie soviétique, peinture et sculpture.*

¹⁴⁸ FERRO, *Cinéma et Histoire*, op. cit. pp. 39-40

¹⁴⁹ GÉRY Catherine, *Kinofabula*, op. cit, p. 36

Le film de Medvedkine est critiqué par la censure soviétique car Khmyr entre dans le kolkhoze à reculons¹⁵⁰ : il n'est pas bolchévisé. À la fin, le changement de statut de Khmyr – sa transformation de *moujik* en kolkhozien – passe par un changement de costume : il échange ses hardes de paysan contre un nouveau costume dans un magasin en ville (*figure 35*). Cet échange de vêtements signale une élévation de statut, celle-ci renforcée par le regard de Khmyr qui change de statut entre l'ouverture et la fin du film. Dès le premier plan du *Bonheur* (après qu'un intertitre nous pose la question : « qu'est-ce que le bonheur ? »), le *moujik* regarde, par un trou dans un portail en bois, le *koulak* Foka en train de prendre son repas sans avoir à bouger un doigt. Il est dans une posture de voyeur, le *koulak* est à la fois objet de spectacle (Khmyr est fasciné de le voir manger sans lever le pouce) et de désir (Khmyr souhaite la même chose). Il est en situation d'infériorité sociale : c'est un *bedniak* observant un *koulak* par le trou de la propriété plus grande de ce dernier, le dos de Khmyr étant courbé à la différence du dos droit de Foka, assis (*figure 36*). Le rapport s'inverse à la fin du film : Khmyr et Anna observent des « fripouilles¹⁵¹ » en train de se battre pour les hardes de *moujik* qui appartenaient à Khmyr. L'élévation de statut des deux anciens *bedniaki* est concrète : ils sont situés en haut d'une pente, filmés en légère contreplongée, tandis que les deux vieilles fripouilles sont situées en bas de la pente et filmées en plongée (*figure 37*). Le regard de Khmyr change en s'élevant : il ne regarde plus en voyeur à travers un trou mais se délecte ouvertement le spectacle de décadence qui s'offre à ses yeux, riant d'un rire joyeux, signe d'accès, enfin, au bonheur. Or, ce rire aux dépens de l'autre peut aussi être une marque de sa domination sur l'autre, si l'on suit la pensée de Bergson dans *Le rire*¹⁵². Le bonheur de Khmyr, figurée par son élévation sociale – qui passe par un renoncement de sa condition première de *moujik* – semble simplement matérielle : il ne s'agit pas d'une élévation culturelle ou politique.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 41

¹⁵¹ Terme qu'utilise la version française du film pour décrire les corps mal-collectivisés que le kolkhoze hérite de l'Ancien Régime.

¹⁵² « Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure. » in BERGSON Henri, *Le Rire : Essai sur la signification du comique* (1900), PUF, coll. « Quadrige », 14^{ème} édition, 2012, p. 4



Figure 35: Le Bonheur
Anna et Khmyr dans un nouveau costume



Figure 36: Le Bonheur
Khmyr observant Foka dans les premiers plans du Bonheur



Figure 37: Le Bonheur
Anna et Khmyr, prolétarisés et collectivisés, observent les fripouilles se mettre en spectacle et se battre

Le cas de Khmyr nous donne à voir que l'élévation du *moujik*, figurée dans *Le Bonheur*, passe par le sacrifice de ce qui l'identifie comme *moujik*. Le sacrifice du *moujik* est figuré, quoique de manière décalée, dans *La Nouvelle Moscou*, encore de Medvedkine (1938), film sonore qui dépasse notre période mais assez pertinent à notre propos pour être examiné rapidement¹⁵³. Dans *La Nouvelle Moscou*, des chercheurs soviétiques d'un territoire lointain et difficile à vivre, car marécageux et infesté de moustiques, montent une reproduction de

¹⁵³ Cathérine Géry étudie ce film après *Le Bonheur* dans le chapitre « Deux fables socialistes d'Alexandre Medvedkine » de *Kinofabula*, *op. cit.* pp. 43 – 55

Moscou pour l'Exposition agricole de l'Union (VCKhV). La reproduction est destinée à montrer la construction de la « nouvelle » Moscou, celle du plan de 1935, qui passe par la destruction de « l'ancienne » Moscou, ses bâtiments symboliques de l'Ancien Régime. Dans une séquence burlesque, le peintre Fedya, originaire de Moscou, se retrouve au milieu de la forêt sans ses vêtements, s'étant trop distraitemment éloigné de la plage. La pluie tombe, et il cherche à se couvrir. Il tombe alors sur un épouvantail portant des hardes de *moujik*. Il enfile le costume de l'épouvantail, en gardant la croix en bois sur son dos, et s'en va, mais croise un jeune couple. Fedya revient alors sur le socle de l'épouvantail et, pendant quelques secondes, semble être un *moujik* crucifié¹⁵⁴, tandis que le couple s'embrasse à ses pieds (*figure 38*). Au bout d'un moment, Fedya se réanime pour gronder les deux jeunes : « s'embrasser en public ? Honte à vous ! »¹⁵⁵, reflétant les mœurs conservatrices du *moujik*.



Figure 38: La Nouvelle Moscou, Alexandre Medvedkine, 1938
Fedya en moujik crucifié

La séquence est, bien sûr, comique, mais la figuration christique du *moujik* est remarquable, car le jeune couple qui s'embrasse à ses pieds évoque la pratique d'embrasser les pieds du Christ en croix, un motif récurrent dans l'iconographie russe, et un rituel courant parmi les croyants orthodoxes, comme nous avons vu dans *Enthousiasme* (*figure 13*, photogramme de gauche). L'allusion au sacrifice du Christ pour figurer le destin tragique des

¹⁵⁴ Figure repérée par Cathérine Géry dans *Ibid*, p. 39

¹⁵⁵ La traduction est faite par mes soins à partir d'un sous-titrage en anglais du film.

moujiki sous Staline est peut-être intentionnelle, le réalisateur possède des origines paysannes, et l'expérience du ciné-train, (*kino-poezd*), « l'unité ambulante de production et de diffusion de films confiée à Medvedkine »¹⁵⁶, pendant laquelle il part à la rencontre des *moujiki* collectivisés en Ukraine à partir de 1932, ont pu marquer le cinéaste, l'amener à avoir de la sympathie pour ce corps que la modernité soviétique estime voué à disparaître.

Néanmoins, malgré sa figuration comme mort, son assimilation plutôt à des corps vieillissants (l'ancien) qu'à des corps jeunes et vigoureux (le nouveau incarné par les *kolkhoziens*), le *moujik* survit, c'est un « *corps d'où surgit soudain une image refoulée* »¹⁵⁷, celle du Christ sur la croix, celle de l'icône. Le *moujik*, en devenant icône, survit plus durablement et marque un régime et une société en proie à la « ruralisation ». Le grand historien de l'art soviétique, Viktor Nikitich Lazarev, note dans l'introduction des *Icônes russes*, que « l'icône était entourée d'une aura de grande autorité morale, elle était réputée porteuse de principes éthiques élevées. »¹⁵⁸ Le *moujik* crucifié, qui fustige le jeune couple de jeunes urbains en train de s'embrasser en public, devient alors modèle lui-même pour la société « d'hommes nouveaux » sous Staline, car les mœurs conservatrices associées au paysan russe moyen reviennent en force avec le « Grand Tournant Stalinién », le chef lui-même détestant voir « toute allusion à la sexualité » dans les films¹⁵⁹.

Tchapaev (Frères Vassiliev, 1934), film-modèle du « réalisme socialiste », rend palpable le double-mouvement simultané de déclassement et de regain en force que connaît le corps paysan. Le film se construit selon une dialectique entre l'ouvrier et le paysan par deux couples : le premier, principal, étant Tchapaev, paysan-soldat, et Fourmanov, *apparatchik* des villes ; le deuxième, secondaire et qui constitue l'intrigue amoureuse, constitué par Anna, ouvrière des villes, et Petka, aux origines rurales comme Tchapaev. Ferro dans son article « L'idéologie staliniénne au travers d'un film : *Tchapaev* »¹⁶⁰, film qui met en scène la guerre civile, nous rappelle qu'en choisissant un moment de l'Histoire de l'URSS, le film dit plus sur l'époque pendant laquelle il est réalisé, c'est-à-dire le « Grand Tournant Stalinién » :

« Cette sollicitation explicite de l'Histoire n'est pas innocente, car elle est systématique et sans contrepartie. Elle s'étend même au temps présent, c'est-à-dire à l'époque où le film est réalisé : par exemple, il est caractéristique que le

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 31-32

¹⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*, op. cit. p. 309

¹⁵⁸ LAZAREV Viktor Nikititch, *Icônes russes : XIe — XVIe siècles*, Paris, Thalia Édition, 2006, p. 22

¹⁵⁹ SEBAG MONETFIORE Simon, *Staline, la cour du Tsar Rouge II. 1941 - 1953*, Perrin, coll. « Tempus », 2003 (réédition 2010), p. 265

¹⁶⁰ FERRO, *Cinéma et Histoire*, op. cit. pp. 82 - 102

rapprochement entre Fourmanov et Tchapaev s'opère à propos de la question paysanne, une relation avec la paysannerie qui est mise en relief au moment où, précisément, la collectivisation nécessitait un rapprochement entre le parti et les masses paysannes. »¹⁶¹

Tchapaev, c'est l'homme-masse, comme l'est le soldat Timoch dans *Arsenal*, autre film mettant en scène la guerre civile russe. De plus, Tchapaev reproduit le même geste que Timoch : déchirer sa chemise pour révéler son torse nu (*figure 39*). Cependant, les conséquences de ce geste sont différentes entre Timoch et Tchapaev : chez le premier, le geste provoque la fuite des soldats opposés, chez le second, il signifie la mise au pas du soldat qui, maintenant, est plus réceptif aux ordres de l'*apparatchik*. Tchapaev produit ce geste après que Fourmanov prend la décision unilatérale de punir des soldats de sa division pour pillage, ce qui nuit alors à l'autonomie du soldat-paysan. Celui-ci se défait alors de tout son accoutrement de soldat pour montrer qu'il est un homme puissant sorti des couches pauvres de la paysannerie. En bref, il donne à voir son « tempérament ardent »¹⁶² de *moujik*.



*Figure 39: Tchapaev
Tchapaev déchire sa chemise et montre fièrement son torse*

¹⁶¹ *Ibid*, pp. 94-95

¹⁶² *Ibid*, p. 84, qualification tirée d'une critique du film d'époque dans la *Pravda*.

Mais, et voilà ce qui nous intéresse précisément avec cette séquence, Tchapaev semble impuissant : immédiatement après il s'assoit et s'accorde avec la décision de Fourmanov. La masse est mise au pas par le parti dont la centralisation se fait de plus en plus forte. Comme nous avons vu dans la partie précédente grâce à l'article d'Aurel Rotival, le geste de déchirement de la chemise est, d'abord, un geste de deuil. Dans le cinéma d'avant-garde, le geste de deuil conditionne la révolte, il l'active, c'est ainsi que Didi-Huberman analyse les funérailles du marin dans *Potemkine* qui précèdent la révolte puis le massacre sur les escaliers d'Odessa dans *Peuples en larmes, peuples en armes*. Le déchirement de la chemise est une formule de pathos (*Pathoformel*) où les énergies s'inversent (le deuil devient révolte) dans *Arsenal*. L'inverse semble cependant se produire dans *Tchapaev* : la révolte primaire du soldat se transforme comme en deuil pour son autonomie ancienne. L'inversion d'une inversion énergétique semble se produire d'*Arsenal* à *Tchapaev* : un geste de deuil devenu geste de révolte redevient geste de deuil face à un *apparatchik* du parti. Or, l'*apparatchik*, c'est aussi le bureaucrate, l'homme d'administration qui s'assure du bon fonctionnement de tout, qui accomplit les tâches, et qui est, dans les discours politiques et dans *La Ligne générale*, assimilé à l'ancien¹⁶³. La bureaucratie – lourd héritage de l'empire tsariste – non seulement survit en URSS, mais devient l'appui principal du stalinisme. Le couple Fourmanov-Tchapaev donne alors à voir tout le paradoxe du « Grand Tournant Staliniens » : en promettant une politique moderne du « nouveau » dans « l'ancien » de l'espace rural russo-soviétique, « l'ancien » qu'est la bureaucratie survit et triomphe à l'intérieur du « nouveau ». Les images des films sont travaillées par ce double-mouvement de nouveau dans l'ancien et ancien dans le nouveau.

Le *moujik* autonome, méfiant de l'État, est mis à mort, sacrifié sur l'autel de la collectivisation, Tchapaev en déchirant sa chemise croit se révolter mais fait en réalité le deuil de sa condition ancienne. Pourtant, les mœurs *moujiki*, fortement conservatrices et influencées par les dogmes moraux de l'Église, survivent et finalement triomphent aussi dans le cinéma soviétique. Le couple Anna-Petka, couple ouvrière-soldat (celui-ci aux origines paysannes, une inversion quant aux sexes associés traditionnellement au couple ouvrier-paysan¹⁶⁴), forme un couple idéal car finalement chaste : ils ne s'adonnent pas aux plaisirs de la chair, ils

¹⁶³ Voir l'analyse d'AMENGUAL Barthélémy dans *Que Viva Eisenstein, op. cit. de La Ligne Générale* : « Certes, la ville n'est pas débarrassée de l'ancien, réfugié notamment dans la bureaucratie – les bureaucrates sont à la ville ce que le pope et le koulak sont au village », p. 240

¹⁶⁴ Hobsbawm Eric. « Sexe, symboles, vêtements et socialisme. » *op. cit.* p. 10

projettent de fonder une famille¹⁶⁵. D'abord, Petka « veut avoir avec Anna des relations sexuelles » mais celle-ci le refuse, représentant elle « la révolution consciente » et se montrant « vertueuse » ; ce n'est qu'après que Petka lui apprend à manier la mitraillette, et qu'il revient du front avec un prisonnier rallié à l'Armée Rouge, qu'Anna se « laisse tenir par la hanche ». Ferro écrit :

*« Tchapaev est présent qui joue le rôle du père et légitime en quelque sorte leur union en regardant Petka pour parler d'Anna. Premier acte commis par Petka après cet acte de reconnaissance : Petka ouvre l'œuf qu'Anna gèrera pour son repas. La signification symbolique est sans ambiguïté. Ainsi, cette série séquentielle passe de la condamnation de la liaison illégitime à l'apologie du mariage. »*¹⁶⁶

La présence de Tchapaev comme corps qui légitime la liaison entre les deux jeunes bolcheviks est notable : le *moujik*, dessaisi de son autonomie politique par le bureaucrate du parti, se trouve en même temps être la figure par laquelle passe le regard conservateur du « Grand Tournant Stalinién » sur la sexualité. C'est l'ancien qu'incarne le *moujik* qui se trouve de nouveau érigé en modèle de vie commune¹⁶⁷. En bref, un *moujik* sacrifié d'une part, mais survivant d'autre part par son influence dans la montée en puissance du conservatisme culturel sous Staline.

Ainsi, le *moujik*, bien que figuré comme mis à mort, soit par échange de ses hardes troués contre un accoutrement de kolkhozien, soit par crucifixion, soit par déchirement de chemise, ne cesse de survivre dans les images des films du « Grand Tournant Stalinién ». Ce qui survit, c'est moins le corps *moujik* que ses croyances, des croyances à la fois fortement réglées et supervisées par l'Église orthodoxe, mais aussi puissamment autonomes et teintées de paganisme, qui structurent son mode de vie, son rapport à l'État et à sa famille. Nous devons nous demander alors ce qui en est du « corps religieux » : corps à prendre dans le sens des représentants de l'Église orthodoxe russe (avec le *pope* comme cible de prédilection pour

¹⁶⁵ Notre analyse du couple Petka-Anna s'inspire de celle produite par Marc Ferro à la fin de « L'idéologie stalinienne au travers d'un film : *Tchapaev* », *Cinéma et Histoire*, *op. cit.* pp. 82 – 102

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 98

¹⁶⁷ A propos des débats qui animent la NEP à propos de la sexualité, entre d'une part une tendance conservatrice (qui l'emporte pendant le « Grand Tournant ») et d'autre part une tendance plus émancipatrice incarnée par la bolchevik Alexandra Kollantaï, voir TRAVERSO, *Révolution*, *op. cit.*, « Corps révolutionnaires », pp. 85 - 153 (déjà cité) et notamment la fin de l'article.

la propagande anti-religieuse), mais corps est aussi à entendre comme lieu où survivent le religieux, les anciennes croyances, les figurations iconographiques.

B. Le corps (du) religieux et la religiosité des corps

Comme nous avons écrit précédemment dans notre propos, au début du « Grand Tournant Stalinién », les dirigeants politiques mènent une offensive contre l’Eglise orthodoxe et les religieux en URSS dans les campagnes. Rappelons quand même que l’Eglise est combattue dès les années 1920 et le début du régime soviétique, ce qui change est plutôt dans les méthodes employées : pendant la NEP les dirigeants privilégient l’éducation politique, à partir du Grand Tournant Stalinién la coercition est plutôt la norme, plus ou moins forte selon les années car la lutte antireligieuse, comme beaucoup d’autres aspects du stalinisme, est instable.

Avant de s’attaquer aux « corps » religieux, les cinéastes s’attaquent au lieu, c’est-à-dire l’église. Dans *Enthousiasme*, Vertov consacre une séquence à la confiscation des biens d’une église et sa transformation en « Clubhouse ». Nous voyons des travailleurs (identifiables par leurs tenues et couvre-chefs) sortir et faire tomber des symboles de l’Église, la plupart du temps des croix ou des représentations de Jésus crucifié. Ces travailleurs sortent sur un grand plateau des bouteilles d’alcool, sûrement du vin et de la vodka (*figure 40*). Sur le photogramme, l’un d’eux porte une croix vers le ciel avec humour en menant ses camarades dépouillant l’Eglise de ses bouteilles, cela faisant écho à la représentation caractéristique du *pope* comme un ivrogne. Notons que l’ivrognerie du *pope* n’est pas une invention bolchévique, elle puise ses sources dans la paysannerie-même : « La misère des popes était proverbiale, et leur ivresse notoire. »¹⁶⁸ Notons également que ce plan fait écho au titre du texte de Trotski : « La vodka, l’Eglise et le cinématographe », Vertov brisant le corps du Christ et l’Eglise par les moyens du cinéma, et associant le lieu religieux à un lieu d’ivrognerie.

¹⁶⁸ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit, p. 95



Figure 40: Enthousiasme
Des travailleurs saisissent l'alcool de l'Eglise

Une autre séquence de saisie des biens de l'Eglise et de destruction d'un lieu de culte est remarquable, bien qu'elle n'existe plus que sous formes de photogrammes : nous pensons bien sûr à celle dans *Le Pré de Béjine* d'Eisenstein, qui lui sera vivement reprochée. Choumiatski, cadre politique numéro un des industries cinématographiques pendant les années 1930, et d'autres reprochent au cinéaste d'associer le processus de collectivisation à un processus de destruction. Or, cela est en jeu dans le film de Vertov, car la destruction de l'église est bien un élément de la figuration à l'écran du plan quinquennal, que le documentariste décline en plusieurs séquences :

« La mise en scène chez Vertov de ces instituts d'État était, par sa nature-même, une forme d'adhésion à eux et leur principal soutien, le régime bolchévique [...] Il construit à l'intérieur de ces présentations sa vision de l'homme nouveau soviétique [...] Enthousiasme commence avec de la propagande anti-religieuse et se déroule avec une demande pour la coopération dans l'accomplissement des buts du plan quinquennal »¹⁶⁹

Comme écrit Feldman : le combat anti-religieux est nécessaire dans l'accomplissement du plan et la création de « l'homme nouveau ». Les processus destructeurs sont nécessaires pour

¹⁶⁹ FELDMAN Seth R., *Dziga Vertov : a guide to references and ressources*, Boston, G. K. Hall and co., 1979, p. 27-28: « Vertov's depiction of these state institutions was, by its very nature, a form of support for them and their sponsor, the Bolchevik regime. [...] he built within these presentations his vision of the new communist man [...] *Entuziasm* began with anti-religious propaganda and continued with an appeal for cooperation in meeting the goals of the five year plan » Traduction faite par mes soins.

la génération de la modernité soviétique, tout est relié chez Vertov. Le fait que le film d'Eisenstein soit banni en 1936 tandis que celui de Vertov est autorisé en 1931, alors qu'une séquence similaire est présente dans les deux films, nous donne à voir l'attitude plus répressive du parti après le « Grand Tournant Stalinién ».

Ayant rapidement examiné le lieu religieux, étudions maintenant le corps religieux, ou plutôt le corps *du* religieux. Les films de notre corpus nous offrent une panoplie de corps assez diversifiés dans la figuration du *pope*, le prêtre orthodoxe. Dans *La Terre*, c'est un vieillard, dans *La Ligne générale*, c'est un corps plutôt jeune avec une longue barbe, dans *Le Bonheur*, c'est un vieillard avec un maquillage qui rend ses traits grotesques (*figure 41*). L'élément récurrent est la barbe, plus ou moins longue mais qui couvre le visage du *pope*, ce qui évoque sa figuration dans la peinture réaliste russe, avec comme exemple notable l'archidiacre peint par Ilya Répine (*figure 42*). Les popes sont identifiables comme tel donc par leurs caractéristiques physiques, et également par les fonctions qu'ils arborent : dans *La Ligne générale* le *pope* apparaît pour la procession religieuse qui précède la fameuse séquence de l'écrémeuse, dans *La Terre* et *Le Bonheur* il apparaît dans des contextes funéraires (la mort du père de Khmyr, la mort de Vassili).



*Figure 41: La Terre, La Ligne générale et Le Bonheur
Trois figures de pope dans notre corpus*



Figure 42: Un archidiacre, Ilya Répine, 1877

L'expressivité des gestes caractérise également les trois *popes* que nous analysons : pendant la procession de *La Ligne générale* le *pope* tend les bras en croix et montre sa poitrine vers le ciel, geste que reproduit une jeune paysanne (*figure 43*), dans *La Terre* le prêtre orthodoxe lève les bras au ciel dans une salle vide et sombre, dans *Le Bonheur* il se signe de façon répétitive, geste que reproduit Khmyr. La reproduction du geste du *pope* par le paysan croyant semble être une figuration de l'arriération de la paysannerie : ne sachant penser pour lui-même le *moujik* ne fait que reproduire les gestes du prêtre et adhérer absolument à la cérémonie. Eisenstein, en plus de monter de façon alternée les gestes expressifs du *pope* et ceux des paysans, insère des plans de brebis galeuses, une figuration de l'arriération culturelle et intellectuelle des *moujiki*. Néanmoins, quand la cérémonie dysfonctionne (la pluie que promet le prêtre n'arrive pas), la paysannerie, le visage dans la boue, se lève, s'essuie et croise les bras. Elle émet alors un doute à propos de la promesse du miracle, doute qui fait le pont entre la séquence de la procession et celle de la démonstration de l'écrémeuse par l'agronome, et qui est figurée par la même posture des paysans (les bras croisés) devant le *pope* et devant l'agronome (*figure 44*). Ce pont caractérise la paysannerie russe telle qu'elle est représentée dans l'esprit des dirigeants et intellectuels : autonome, pouvant facilement s'assembler et se tourner contre l'Église et l'État en temps de troubles¹⁷⁰. Eisenstein tente alors, à sa manière, de redistribuer les cartes en mettant en scène une cérémonie (la démonstration de la machine) fonctionnant : l'agronome, donc l'État, met en œuvre ce qu'il a promis et la paysannerie lui accorde sa confiance (pour quelques instants).



Figure 43: La Ligne générale
reproduction du geste du pope

¹⁷⁰ LEWIN, « Russie/URSS dans le mouvement de l'Histoire », *Russie/URSS/Russie, op. cit.* p. 38



Figure 44: La Ligne générale
le doute de la paysannerie

C'est en partant de l'autonomie réputée de la paysannerie russo-soviétique que nous devons examiner la religiosité des corps. L'Église orthodoxe en Russie n'a jamais su imposer totalement sa vision du Christianisme : elle a connu beaucoup de schismes et de courants contestataires, et les paysans, croyants dans l'ensemble, ont gardé des pratiques païennes locales. Lewin note que « [l]orsque le dogme n'impose aucune contrainte, cela laisse beaucoup plus de liberté à l'imagination et à toutes sortes de déviations »¹⁷¹ : les paysans ont su s'approprier les saints de l'Église, construire rites et icônes selon leur couleur locale. L'historien de l'art Lazarev écrit à ce propos :

*« Toutes ces images de saints ne renvoyaient pas à des concepts métaphysiques abstraits, n'étaient pas des allégories dogmatiques décharnées produites par les spéculations de la pensée scolastique. Elles étaient les vivants symboles des intérêts les plus importants du paysan [...] Toutes ces images de saints qui lui étaient donc proches et familières, pleines d'un contenu vital concret qui lui permettait de s'approcher de l'icône avec beaucoup d'émotion. L'icône devait vraiment apparaître au paysan comme le récit poétique d'expériences qu'il avait vécues et endurées. »*¹⁷²

Le saint est alors moins une idée pour le paysan qu'un corps vivant, auquel il aurait accès à travers l'icône. De plus, beaucoup des saints, écrit Lewin, ne sont « que des divinités païennes locales « rebaptisées » à dessein »¹⁷³. En bref, le monde rural soviétique, à travers ses images et son rapport au pouvoir spirituel, paraît un monde autonome, tout à la fois animé par le

¹⁷¹ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit. p. 93

¹⁷² LAZAREV, *Icônes russes*, op. cit., p. 55-56

¹⁷³ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 94

paganisme et le christianisme. Comment est-ce que cela se retrouve dans les films soviétiques traitant de la paysannerie ?

Nous pouvons nous arrêter sur une séquence en particulière : il s'agit de la la mort du grand-père Simon dans *La Terre*. Il nous semble – nous posons ceci en hypothèse – que cette mort est figurée à travers une reprise du thème de la dormition de la Vierge, thème très prisé par l'iconographie russe (*figure 45*). Sur ce point, avant d'aborder les réminiscences de la dormition qu'on pourrait trouver dans la première séquence de *La Terre*, il faut noter deux choses : d'abord, la Vierge Marie fait l'objet d'un culte très fort dans la foi orthodoxe¹⁷⁴, puis, la dormition met en avant l'idée que la mort de la Vierge s'est faite sans douleur ni martyr.

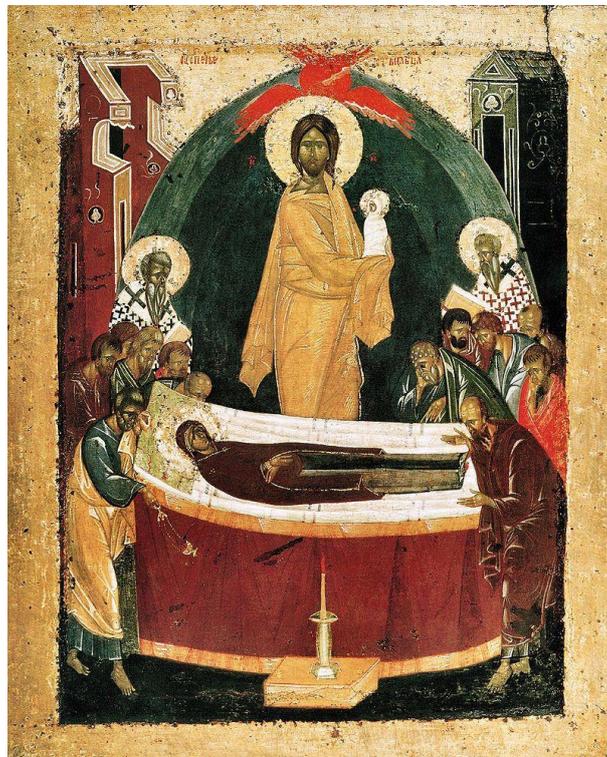


Figure 45: Dormition de la Vierge, École de Novgorod, 1382
Revers de la fameuse Vierge du Don, cette icône est un exemple typique de la dormition

Sans douleur, c'est ce qu'il semble transparaître dans la mort de Simon : il est allongé paisiblement sur son dos, entouré de poires et de ses proches. Le vieux paysan lui demande simplement « Tu meurs, Simon ? », ce dernier répond « Je me meurs », le premier conclue en disant : « Eh bien, meurs ». Le montage de Dovjenko semble inscrire d'abord cette mort en toute simplicité dans l'ordre naturel des choses : une série de gros plans sur des poires précède

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 93 « on peut dire sans crainte de se tromper que la divinité et la christologie étaient profondément enracinées dans [l']esprit [du *moujik*], bien secondées par la vénération – très particulière à la foi orthodoxe – de Marie, considérée comme une espèce de super-sainte »

le premier plan de Simon mourant, et un plan d'ensemble où le vent bruisse dans les hautes herbes suit la phrase de Petro. La mort du vieux *moujik* n'est pas une mort dans la souffrance, simplement un fait inscrit dans le cycle de la nature. Cela semble être le paganisme de Dovjenko, son « panthéisme »¹⁷⁵.

La posture de Simon rappelle celle de la Vierge dans le thème de la dormition : il est allongé sur le dos, le haut du corps légèrement surélevé, les mains posées sur la poitrine. Sa mort se déroule dans un cadre naturel : une abondance de poires constitue le décor qui l'entoure, il est allongé sur une fine couverture posée sur la terre (*figure 46*). Sa mort semble s'inscrire dans un cycle naturel, cycle hors du temps, où coexistent deux âges. Des champs contrechamps entre Simon, maintenant assis et mangeant une poire, et un enfant reproduisant le même geste que lui vont dans ce sens : nous avons, dans les corps, une coexistence entre l'ancien et le nouveau, une similarité entre les deux (*figure 47*). La mise en scène de la séquence de la mort de Simon rappelle la dormition de la vierge sans qu'il n'y ait de plan d'ensemble montrant la totalité des personnes assistant à la mort du vieux *moujik*. En effet, toute la communauté qui entoure le vieux Simon est individualisée par des gros plans, sans qu'on ne réussisse totalement à les situer dans l'espace. Pareillement pour Simon : il n'est pas toujours filmé selon les mêmes axes, ce qui perturbe le regard qui n'arrive pas vraiment à situer la position des autres personnages par rapport à lui, bien qu'il apparaisse comme l'élément central de la séquence.

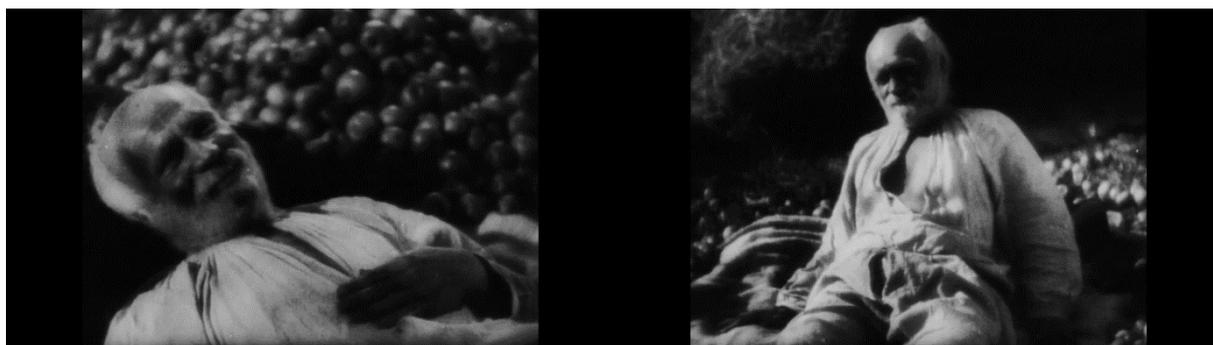


Figure 46 : La Terre
La posture de Simon et la présence des poires

¹⁷⁵ *La Terre* est sévèrement critiquée par la presse critique et par les instances politiques de l'URSS à cause de son prétendu panthéisme. Cette perspective est reprise plus tardivement par certains chercheurs européens, mais cette fois-ci pour valoriser le film (CF. SCHNITZER Luda et Jean, *Dovjenko*, Paris Éditions universitaires, coll. « Classiques du cinéma », 1966, 190 p..)

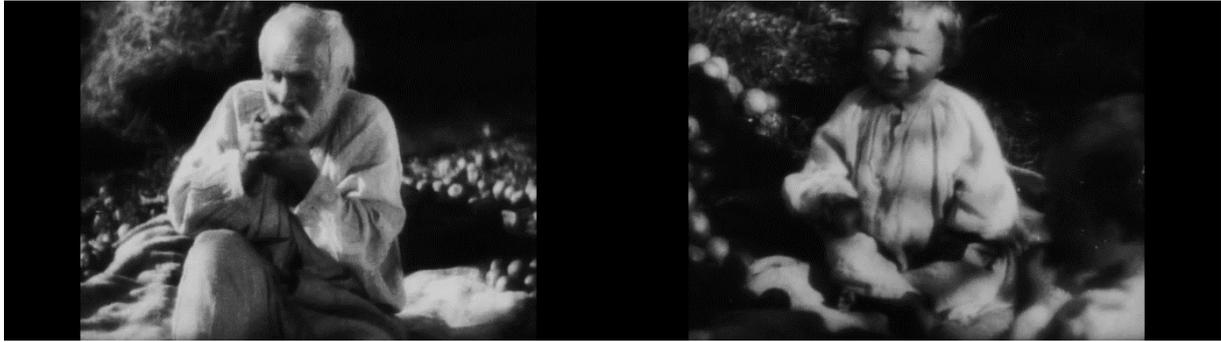


Figure 47 : La Terre
Simon et l'enfant dans les mêmes postures

En même temps que se joue une coexistence entre l'ancien et le nouveau, un duel se profile entre Stépan, paysan entre deux âges, attaché encore à l'ancienne façon de labourer la terre, et Vassili, son fils, chantre de la machine et figure du paysan prolétarisé que nous avons étudié dans la partie précédente. Les deux sont filmés en champ contrechamp, la posture de leurs corps donne l'impression d'une rivalité : nous avons nettement une confrontation par les corps entre l'ancien et le nouveau (*figure 48*). Cette rivalité structure la première partie du film de *La Terre*, avant l'assassinat de Vassili, car Stépan, bien qu'il ne soit pas contre le régime, n'adhère pas *a priori* à la machine, ni à l'idéologie communiste dont Vassili et ses camarades komsomols se font les chantres. Ce n'est qu'après la mort de Vassili, et le refus de Stépan de l'enterrer à l'ancienne façon (passer par un *pope*), que ce dernier semble adhérer enfin au nouveau.

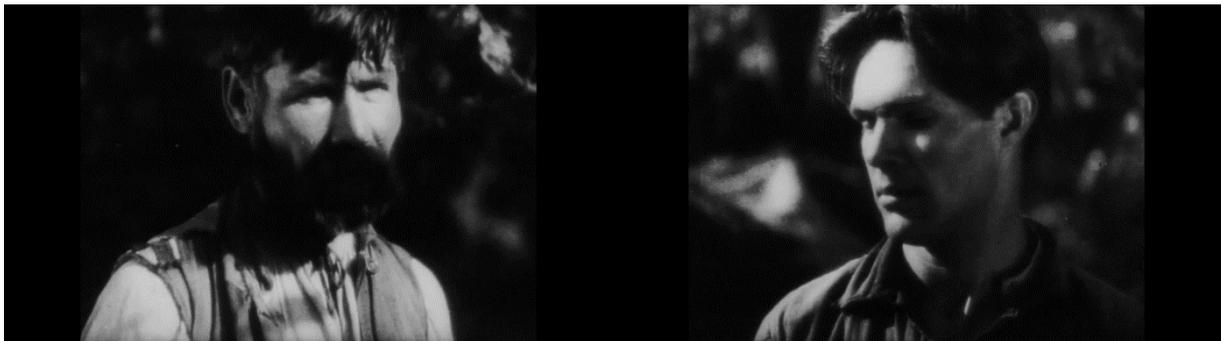


Figure 48: La Terre
Duel dans le corps entre Stépan et Vassili

À propos de la mort de Vassili, ce que dit Stépan (selon les intertitres) nous intéresse quant aux survivances de l'ancien dans le nouveau. Stépan se rend chez les komsomols pour organiser les funérailles de son fils, les intertitres (traduites par les sous-titres de notre version) nous indiquent ceci : « Mon Vassili est mort pour une vie nouvelle. Je veux qu'on

l'enterre à la façon nouvelle. » La « façon nouvelle » est associée à un versant négatif : « sans popes ni diacres » ; et un versant positif : « en chantant des chansons sur la vie nouvelle ». La « façon nouvelle » donc se traduit par un refus des formes du Christianisme orthodoxe, et renoue avec des traditions proprement paysannes, chanter des chansons en communauté, dont la thématique consisterait à édifier la « vie nouvelle » (c'est-à-dire la vie collectivisée). En ce sens, la collectivisation représente une rupture et une révolution dans les campagnes : c'est elle qui, grâce à la machine qui constitue l'objet principal de la première partie du film, donne naissance à une vie nouvelle pour les paysans. L'idéologie de « l'homme nouveau » se profile là-dedans.

Mais quelle forme donner à cette vie nouvelle, et à la « façon nouvelle » d'enterrer ? Il semblerait que la communauté paysanne renoue avec des « façons anciennes » pendant la procession funéraire de Vassili. D'abord, du point de vue des habits que portent Vassili : il n'a plus sa chemise au col ouvert, ce qui le distingue comme paysan prolétarisé, mais une chemise blanche avec le bouton du col de fait et les boutons en-dessous de défait, ce qui donne à voir son torse exposé. Les tournesols sont également très présents dans les plans où l'on voit le cadavre de Vassili (*figure 49*). Or, ces éléments ne peuvent que nous évoquer la mort de Simon, qui a lui aussi le bouton du col de fait et le torse exposé pendant sa mort (*figure 46*, photogramme de droite) et il est entouré de poires. Les poires et les tournesols sont les deux éléments de la nature que Dovjenko filme en gros plan dans les premières images du film (*figure 50*), fruit et fleur emblématiques du paysage ukrainien qui se trouvent désormais associés à deux morts qui ponctuent le film. Or, cela tend à égaliser Vassili et Simon, une égalité donc entre le corps « nouveau » et le corps « ancien ». La révolution chez Dovjenko semble donc être circulaire : le nouveau finit par retomber dans l'ancien, une sorte d'éternité de la communauté rurale est figurée, bien que narrativement elle adhère aux discours des komsomols et au culte de la machine.



*Figure 49: La Terre
Vassili pendant l'enterrement*



Figure 50 : La Terre
Les poires et tournesols

Ce qui différencie Vassili de Simon dans leurs enterrements respectifs est la posture des corps par rapport au sol : celui de Simon est sur le sol, tandis que celui de Vassili est surélevé. Il est intéressant de noter qu'on ne voit pas qui porte Vassili, ni où se situe son corps pendant la procession : tout se passe comme s'il flottait et se mouvait tout seul. Il est possible alors de poser en hypothèse que le corps de Vassili est un corps portant en lui des réminiscences du Christ. Dans le motif de la dormition de la Vierge, le Christ est toujours présent dans les icônes, surélevé et au centre, se tenant droit. De plus, l'assassinat de Vassili est décrit par Stépan comme un sacrifice : il est mort pour une vie nouvelle. Enfin, le dernier plan du film nous place dans une ambiguïté quant à la vie et la mort. Vassili tient sa femme qui se réveille dans ses bras (*figure 51*), *a priori* elle serait morte (elle n'assiste pas aux funérailles et s'effondre après une crise), et se réveillerait dans une sorte de paradis dans les bras de son mari mort. Cependant, si Vassili est une réminiscence de Jésus, il se pourrait que ce soit une résurrection de Vassili qui s'est produite, dans un espace extérieur naturel. Une résurrection qui définirait donc définitivement Vassili en homme nouveau et modèle à suivre, un homme nouveau qui porte en lui des survivances du paganisme et du rapport des *moujiki* à la religion chrétienne. Il est notable également que dans le dernier plan Vassili porte à la fois le couvre-chef typiquement bolchévique ou ouvrier, et une chemise traditionnelle des campagnes ukrainienne (une chemise au col brodé de fleurs) : l'homme nouveau dovjenkien est à la fois paysan prolétarisé et ouvrier ruralisé. En bref, il est un corps animé par la coexistence entre l'ancien et le nouveau.



Figure 51: La Terre
Le dernier plan du film, Vassili avec les habits du paysan ukrainien et le couvre-chef bolchévique

Ayant examiné comment, malgré un refus figuratif dans tous les films de notre corpus de la religion, la religiosité et le panthéisme travaillent quand même les corps positifs (c'est-à-dire adhérant au régime stalinien), arrêtons-nous sur le versant négatif de ces corps : celui du *koulak*. Il s'agit pour nous de nous demander comment les images figurent un « ennemi du régime ».

C. Le corps du *koulak* : un corps indéfinissable portant en lui le *mir*

Nous abordons une problématique particulière dans l'histoire du cinéma soviétique : celle du corps du *koulak*. Pour rappel, le *koulak* désigne le sommet de la classe paysanne, que les dirigeants différencient des *bedniaki* (les paysans pauvres) et des *seredniaki* (les paysans moyens) ; le *koulak* est, dans l'esprit des dirigeants et certains *moujiki*, le paysan riche. Mais comment définir la richesse du *koulak* ? Est-il riche car il est exploitant dans les campagnes, employant des paysans pauvres ou moyens, possesseur de machines, d'outils, de bâtiments, faisant par-là concurrence à l'État soviétique cherchant à éliminer la propriété privée dans les campagnes qu'avait permise la NEP ? Ou bien est-il autre chose, est-ce que sa richesse provient moins d'un rapport au travail et l'emploi qui ressemblerait à celui d'un directeur d'usine dans une ville qu'à un pouvoir particulier qu'il aurait dans le village, pouvoir qui ferait concurrence à celui du régime soviétique ? Pour faire simple, et établir l'ambivalence que nous pointons à propos du *koulak* en termes de corps : est-ce que le *koulak* est l'équivalent au village du capitaliste dans la ville, ou bien est-il autre chose sans équivalence

dans les villes ? Cette question est cruciale pour les cinéastes soviétiques traitant de la collectivisation, car la révolution dans les campagnes s'accompagne de la « liquidation des koulaks en tant que classe » d'après une déclaration publique de Staline le 27 décembre 1930, une liquidation qui, comme le note Lewin, est dépourvue de « la moindre suggestion ou orientation sur la manière d'accomplir cette terrible opération »¹⁷⁶. Sans ordres (pour l'instant) à propos de la manière dont les cinéastes doivent figurer la dékoulakisation, ceux-ci possèdent alors une certaine marge de liberté dans la mise en scène de cette politique ; une marge qui leur est finalement problématique, dans la mesure où tous les films paysans de notre corpus seront répudiés et critiqués par le régime à cause de leur figuration de la collectivisation.

Notons d'abord que parmi les films nous traitons principalement, un seul, *Le Bonheur*, n'a été produit et distribué après la déclaration de Staline à propos de la liquidation du *koulak* en tant que classe. Les autres ont été créés soit au tout début de la collectivisation (*La Ligne générale* devenue *L'ancien et le nouveau* que nous avons longuement étudié dans la première partie), où le *koulak*, bien que le régime lui soit hostile, n'est pas encore déclaré comme ennemi à abattre ; soit la même année ou peu après que la liquidation devienne politique officielle, où le régime se montre de plus en plus hostile contre les *koulaki*.

Le cas de *La Ligne générale* est particulier : le corps *koulak* semble être purement un corps analogue. Rappelons-le : Eisenstein, quand il commence son film pendant la NEP, le conçoit selon le concept de la « commande sociale », il affirme que « le scénario est directement pris dans le peuple »¹⁷⁷, et les acteurs aussi. Pour faire son « film paysan », Eisenstein emploie de vrais paysans comme acteurs (ce qui ne sera pas le cas pour le *Pré Béjine* qui traite aussi de la collectivisation, le studio lui impose d'utiliser des acteurs professionnels¹⁷⁸). Ainsi, Marfa Lapkina se joue elle-même : elle est l'incarnation, le « type »¹⁷⁹ de la paysanne moyenne, et elle est le pôle à travers lequel la modernisation des campagnes passe. Nous pouvons émettre un doute quant au *koulak* figuré dans le film : est-il réellement un *koulak*, est-il réellement un corps paysan ? D'après les moyens à notre disposition, nous ne pouvons pas vraiment trancher, mais il semblerait que c'est l'idée qu'a Eisenstein du *koulak* qui détermine sa forme et sa figure, le corps du *koulak* n'est pas « directement pris dans le peuple ». Le corps du *koulak* dans *La Ligne générale* est gras et

¹⁷⁶ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 171

¹⁷⁷ EISENSTEIN Sergueï, « Cinéma soviétique », *Ma conception du cinéma*, op. cit. 1928

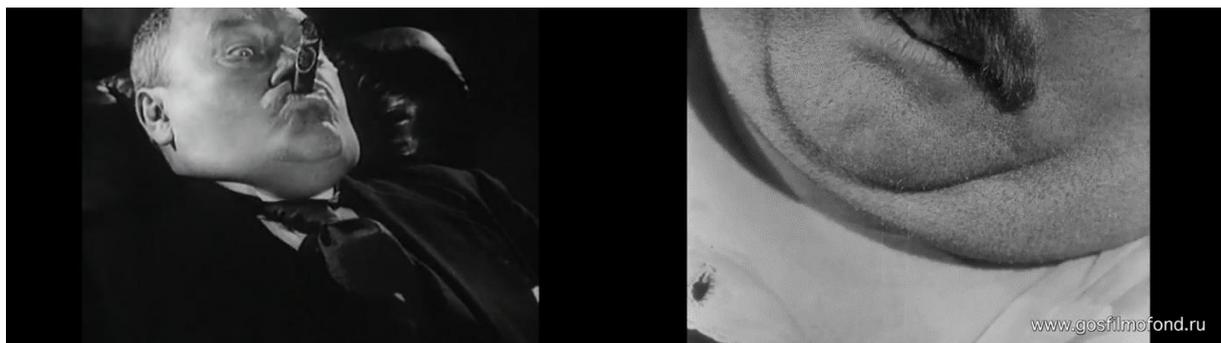
¹⁷⁸ SCHMULEVITCH, *Un procès de Moscou au cinéma*, op. cit., pp. 32-33

¹⁷⁹ Sur le typage chez Eisenstein, voir AMENGUAL Barthélemy, « L'acteur dans le cinéma muet soviétique » in *Etudes Théâtrales*, Paris, L'Harmattan, N°35, 2006, pp. 39 à 45 (172 p.)

immense. Quand il apparaît pour la première fois, une série de gros plans fait ressortir le gras de son cou, de son ventre, sa passivité (Marfa le réveille pour lui demander de l'aide). Quand il se lève, celui-ci l'évince littéralement du plan qu'avec l'ampleur de son corps (*figure 52*). Ce travail d'un corps assimilé à une classe économique antagoniste (le *koulak*, classe possédante, en contradiction avec Marfa, paysanne en difficulté) par la graisse et l'immensité nous évoque le travail des corps des capitalistes dans *La Grève* (1924). Les costumes et le choix de plans rapprochés par Eisenstein des capitalistes discutant de la répression de la grève des ouvriers autour d'une table dans un palais luxueux font ressortir la graisse des cous des personnages (*figure 53*). De fait, le corps *koulak* rural est assimilé au corps capitaliste urbain par le fait que les deux corps sont gras et en contraste avec les corps des paysans et des ouvriers, travailleurs et plus fins.



*Figure 52: La Ligne générale
Le koulak évince Marfa du plan avec son corps immense*



*Figure 53: La Grève, Sergueï Eisenstein, 1924 et La Ligne générale
A droite, le koulak de La Ligne générale et à gauche, un des capitalistes de La Grève, leurs classes figurées par l'ampleur de leurs corps et la graisse de leurs cous*

Cette figuration du corps riche comme corps gras n'a pas été inventée par Eisenstein : elle est un héritage du travail des caricaturistes au XIXe siècle. La passion d'Eisenstein pour la caricature est bien connue, et l'héritage notamment de Daumier dans son cinéma a été

travaillé par Ada Ackerman¹⁸⁰. Les corps des capitalistes dans *La Grève* et du *koulak* dans *La Ligne générale* évoquent la caricature du banquier par Daumier (*figure 54*). Le choix du corps gras pour représenter le *koulak* inscrit donc ce corps dans une tradition de représentation des classes capitalistes par la graisse dans la caricature et la presse contestataire. Le choix a également pour effet d'assimiler la contradiction paysan / *koulak* à la contradiction ouvrier / capitaliste et d'identifier la lutte des classes dans les campagnes à la lutte des classes dans les villes. Sa fonction s'assimile au discours de la nécessité de la coopération ouvrière-paysanne : le *koulak* est aux paysans ce que le bourgeois était aux ouvriers avant la Révolution d'Octobre, les paysans doivent alors s'appuyer sur l'expertise des ouvriers pour s'élever et s'émanciper des *koulaki*. La figuration du *koulak* s'inscrit donc dans le discours des dirigeants pendant la NEP : elle adhère à la politique de la coopération.



Figure 54: "Le Banquier", Honoré Daumier dans *Le Charivari*, 16 octobre 1835

Il faut noter que la définition du *koulak* par le régime soviétique ne change pas de façon conséquente après le « Grand Tournant Stalinién », c'est l'attitude du parti à l'égard de cette classe qui change, la coercition devenant la norme alors qu'elle était refusée pendant la NEP. Le *koulak* est, finalement, un corps indéfini, ou plutôt un corps indéfinissable, tant, comme nous avons écrit en introduction de cette partie, les dirigeants ont été dans l'incapacité de lui donner une définition claire et stable. Le terme existe avant la Révolution, nous l'avons vu, mais chez Lénine il ne désigne pas le « paysan aisé », le capitaliste dans les campagnes, mais plutôt l'exploiteur précapitaliste de l'Ancien Régime. Or, ce corps d'exploitant disparaît avec la Révolution, la guerre civile et la NEP. Mais, comme note Lewin : « la grande exploitation paysanne de jadis avait disparu, mais les termes « koulak » ou « bourgeois du

¹⁸⁰ AKERMAN Ada, *Eisenstein et Daumier – Des affinités électives*, op. cit.

village » appartenait toujours au vocabulaire du parti »¹⁸¹. Car, malgré la disparition de cette classe archaïque, « une nouvelle différenciation avec ses polarités sociales et ses dangers politiques » se fait sentir en 1925, des « inégalités économiques » nouvelles naissent avec le régime soviétique et le parti « se [mit] en quête d'un capitalisme rural et des classes caractéristiques de ce capitalisme ». Ainsi, les appellations « *koulak* », « bourgeoisie rurale » ou encore « capitalistes du village » ont été « transposées d'une structure sociale historique à une autre, et ce sans études préparatoires ni effort de clarification »¹⁸². Ainsi, pendant la NEP, un spécialiste des « problèmes agraires au sein du parti » comme Milioutine affirme pendant le fameux XV^e congrès de 1927 : « Qu'est-ce qu'un koulak ? Jusqu'ici, au fond, on n'a pas donné de définition claire ni exacte du koulak dans cette différenciation qui se produit actuellement. »¹⁸³. Ce problème de définition du *koulak*, ou plutôt d'indéfinition, ne se résout pas pendant le « Grand Tournant Stalinién », bien qu'il devienne plus urgent.

Le *koulak* d'Eisenstein ne fait finalement que refléter les difficultés du régime à définir réellement ce qu'est un *koulak* : le cinéaste procède par analogie (le corps gras du bourgeois urbain) car le parti lui-même procède par analogie (la bourgeoisie rurale). Il n'a pas d'autre modèle que celui du corps gras du bourgeois, car l'indétermination de ce qu'est un *koulak* dans les discours du parti ne laisse pas la possibilité à Eisenstein d'en trouver d'autres. De plus, et nous terminerons là-dessus pour notre étude du *koulak* dans *La Ligne générale*, la place de ce dernier, dans les deux versions du film, est proprement périphérique : il n'existe qu'au début du film (Marfa se rendant chez lui pour demander de l'aide, avant sa révolte) et vers la fin (l'empoisonnement de la vache Fomka avec le *pope* et d'autres exploitants du village). Hormis ces deux séquences, il n'est ni mentionné ni présent à l'écran : il est hors-champ et n'est pas objet d'inquiétude pour les villageois qui font vivre la coopérative ou le *kolkhoze*. Même son sabotage, qui anticipe la paranoïa institutionnelle à propos des saboteurs pendant les années 1930¹⁸⁴, est quasiment sans conséquence : un veau est toujours vivant, et donc la coopérative ou le *kolkhoze* peut vivre. En bref, sa place périphérique dans le film reflète sa place périphérique dans l'esprit des dirigeants pendant la NEP.

¹⁸¹ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 184

¹⁸² *Ibid*, p. 184-185

¹⁸³ *Ibid*, p. 187

¹⁸⁴ SUMPFF, *De Lénine à Gagarine*, op. cit. p. 544. Pour une étude précise du rapport du régime soviétique à la criminalité, voir CADIOT Juliette, *La société des voleurs : Propriété et socialisme sous Staline*, Paris, Editions EHESS, coll. « En temps & lieux », 2021, 323 p.

Les *koulaki* chez Medvedkine et Dovjenko reflètent l'autre versant de l'ambivalence que nous avons dressée : il est moins un corps analogue qu'un corps singulier dans le village, qui n'a pas vraiment son équivalent dans les villes.

Dans *Le Bonheur*, le *koulak* Foka apparaît pour la première fois, nous avons étudié cette séquence plus haut, à travers un trou dans un portail, Khmyr l'observant en posture de voyeur. A travers l'œil du *moujik*, Foka mange sans lever le pouce (*figure 36*, photogramme de droite) : la nourriture lévite et se dirige vers sa bouche. Cette figuration du *koulak* est à interpréter selon deux versants : d'abord son versant idéologique, le *koulak* mangeant sans avoir à lever un doigt reflète le fait que la « bourgeoisie villageoise » ne travaille pas ; puis son versant proprement rural, car, selon le point de vue de Khmyr, le *koulak* est un corps presque magique, et suscite la fascination chez lui. Cette fascination, nous pouvons certes l'interpréter comme un signe de l'arriération de Khmyr, ce qui signifie que le film est idéologiquement conforme à la vision de la paysannerie chez les bolcheviks, mais il est notable que le corps de Foka soit un corps travaillé par la magie. C'est un corps fantomatique : au moment où le film figure la collectivisation, Foka apparaît dans le champ comme un fantôme (*figure 55*). Une telle figuration du *koulak* ne contredit pas nécessairement les interprétations communistes des campagnes au moment du « Grand Tournant Stalinién » : l'ancien survit dans le nouveau. Ce qui est plus particulier dans la présence de Foka dans le film est qu'il semble un corps surpuissant, apparaissant de nulle part dans la séquence du sabotage du tracteur pour l'arrêter, à la fin duquel il apparaît comme figure populaire parmi les paysans, et par là un rival politique aux communistes ; mais il est aussi un corps capable d'empathie, s'asseyant à côté de Khmyr pour le consoler¹⁸⁵ (*figure 56*).

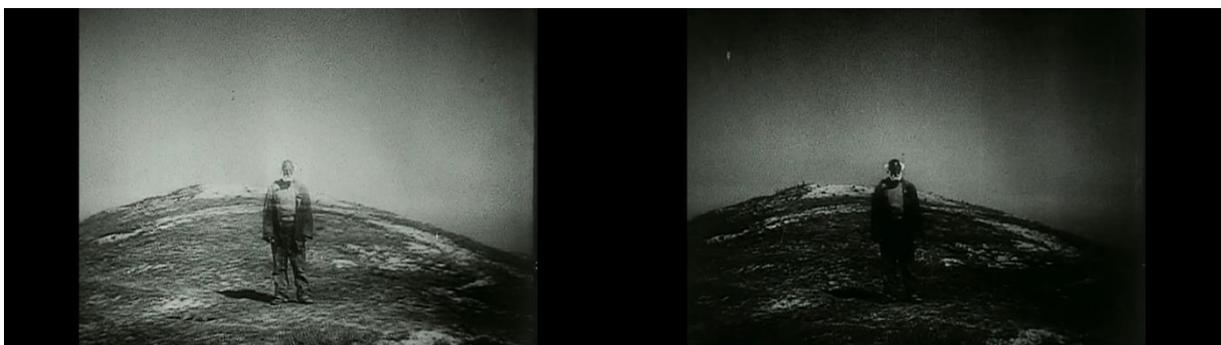


Figure 55: Le Bonheur
Apparition de Foka

¹⁸⁵ GÉRY, *op. cit.*, p. 41



Figure 56: Le Bonheur
Duplicité de Foka comme corps magique et corps empathique

Certainement, la représentation double de Foka comme corps magique et corps capable d'empathie va dans le sens d'une caractérisation du *koulak* comme menace critique pour le régime. En rendant Foka capable d'empathie, il ne semble pas que Medvedkine cherche à humaniser son *koulak* : la séquence d'après il rend Khmyr complice involontaire de sa tentative de sabotage du *kolkhoze*. Justement, quelque chose de proprement irréel travaille Foka dans le « conte socialiste » du cinéaste : il est un corps qui traverse les âges et les plans sans réellement évoluer physiquement, il suscite l'approbation du village qui peut aussi se tourner contre lui, comme c'est le cas à la fin du film. En bref, il apparaît comme une espèce de petit tsar, une fabrication qui puise dans l'imaginaire populaire paysanne. Il est une sorte de démon, dans un espace rural où « les mondes – l'Église et les démons – coexistaient, chacun avec son domaine propre et ses règles »¹⁸⁶, et c'est une rébellion des paysans contre lui qui provoque sa chute, et non pas le parti. La révolte paysanne, des *moujiki*, survit donc dans une certaine mesure quand il s'agit d'abattre le *koulak*. Le *koulak* Foka est un corps fabriqué, animé par des ambiguïtés, il correspond à peu près bien à la formule de Lewin : « Qui était koulak ? Avant tout, celui qui était déclaré tel par les autorités. »¹⁸⁷

Le corps *koulak* chez Dovjénko, quant à lui, nous semble marqué par la tragédie, une tragédie qui est difficilement soutenable au moment de la « liquidation des koulaks en tant que classe ». Avant de nous attaquer à son corps, nous devons noter que le *koulak* de *La Terre*, dont le nom est Arkhipe Bélokou, comme tel est écrit dans le journal que lit un paysan au début du film, se fait appeler « Khoma » dans le village, diminutif affectif d'Arkhipe. Ce détail nous paraît notable car il signifie que le *koulak*, à la différence de celui de *La Ligne générale*, ne se situe pas en dehors du village : il est un membre existant au sein de la communauté. De plus, le spectateur ne voit pas les terres ou domaine de Khoma, rien de

¹⁸⁶ LEWIN, *La formation du système soviétique*, op. cit., p. 97

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 190

matériel ne nous indique s'il est réellement plus aisé que les autres *moujiki*, il est antagoniste du film car, comme indique le journal encore, il « cache les semences et détruit le bétail » : il est un saboteur plus qu'un capitaliste dans le village. Il semble que la figuration de Khoma dans *La Terre* est proche de la caractérisation du koulak que fait le dirigeant Kalinine, celui-ci notant que l'influence politique de ce corps dans le village venait du fait qu'il « remplissait certaines fonctions positives dans l'économie paysanne » et pouvait rendre service contre gratification plus tard aux *bedniaki* qui n'attendaient rien de l'État¹⁸⁸. La menace que perçoit alors Khoma dans la collectivisation (incarnée par la machine) est la dépossession du rôle positif et politique qu'il joue dans l'économie du village : l'État comblant les manques des paysans pauvres rend l'existence du *koulak* en tant que classe une aberration. Khoma étant alors nommé par son diminutif affectif – même par Vassili, pionnier bolchévique par excellence – et le fait qu'il habite à proximité des autres paysans¹⁸⁹, rend alors compte de sa place moins fantomatique (comme Foka dans *Le Bonheur*) que vivante au sein de la communauté rurale. Sans doute est-ce lié aux origines paysannes très fortes et revendiquées par Dovjenko, point commun qu'il possède par ailleurs avec le dirigeant Kalinine.

Khoma est tragique dans la mesure où il assassine Vassili par calcul politique (un geste équivalent au sabotage du bétail et des semences) puis semble déchiré par son geste. Nous avons examiné la fin de *La Terre* en comparaison avec celle d'*Arsenal*, mais nous n'avons pas noté une chose : le torse de Khoma est nu et exposé. Sa chemise, une chemise traditionnelle ukrainienne telle que la porte Vassili pendant l'enterrement ou le grand-père Simon au début du film, est défaite en-dessous du col mais le col est noué (*figure 57*). Comme nous le voyons dans le photogramme ci-dessous, Khoma face au père de Vassili, le *koulak* porte la tête basse, comme s'il faisait le deuil de Vassili qu'il vient de tuer par geste politique. Cette figuration nous évoque la source première de l'ouverture de la chemise, celle du geste de deuil juif du Qeri'ah. La chemise ouverte comme telle semble alors entièrement du côté du deuil. De plus, il faut le remarquer, nous l'avons écrit en début de partie, Simon et Vassili portent la même chemise de la même façon à leurs morts : nous voyons leurs torsos exposés également avec le bouton du col noué (*figure 58*). Il est remarquable que les trois morts qui ponctuent le film de Dovjenko (Simon, Vassili et Khoma) portent le même vêtement de la même façon. Cela tend à égaliser les morts : le corps ancien, le corps nouveau et le corps ennemi sont similaires. De plus, le koulak ne succombe pas à une mort violente (comme c'est le cas de Vassili, qui devient finalement martyr ou figure sacrificielle de la « vie nouvelle »).

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 204

¹⁸⁹ Khoma entend la procession passer depuis son domicile dans le dernier quart du film.

Sa mort est inscrite dans un cycle naturel : après le dernier plan où il figure, et le regard des paysans vers le ciel, le spectateur est face des paysages de la campagne ukrainienne. Or, cela rend la mort de Khoma comparable à celle de Simon, dont la mort semble inscrite elle aussi dans un cycle naturel car précédée de plans de paysages et de fruits. Le koulak dovjenkien donc, moins que subissant une liquidation, semble voué à la mort dans le cours de l'histoire qui, pour le réalisateur ukrainien, correspond au cours de la nature.



*Figure 57: La Terre
le col noué de Khoma avec les boutons dessous défait*



*Figure 58: La Terre
Les postures de mort de Vassili et Simon*

Pourtant, notre lecture se complexifie en considérant que l'ouverture de la chemise, bien qu'à l'origine à un geste de deuil, correspond dans des films soviétiques (et notamment *Arsenal* du même réalisateur) à un geste de révolte. Nous ne voyons pas Khoma ouvrir et déchirer sa chemise, cependant sa façon de la porter nous évoque un tableau d'un peintre

ambulant russe : il s'agit de *Dimanche Rouge* de Vladimir Egorovic Makovski, peint en 1905 au moment de la répression des révolutionnaires de 1905 à Saint-Petersbourg (*figure 59*). Le personnage central du tableau de Makovski, par une formule de pathos qu'est le geste de l'ouverture de sa chemise, incarne à la fois toute la révolte du peuple pétersbourgeois en train d'être massacré, et le deuil de la révolution échouée. Or, son geste, et le fait que le bouton de son col soit encore noué en ouvrant sa chemise, nous évoque le corps de Khoma. L'expression du massacré au premier plan du tableau et dans l'*Etude* que produit Makovski en préparant son œuvre nous évoque celle de Khoma dans les gros plans lors de l'enterrement de Vassili (*figure 60*). Son visage exprime de l'horreur, comme s'il allait être mis à mort de manière violente. Sans produire le geste en lui-même, la figuration de la mort de Khoma dans *La Terre* nous évoque celle d'un massacré de *Dimanche Rouge*. Or, cela signifie que Dovjenko, consciemment ou non, équivaut la mort d'un *koulak* à celle d'un martyr pour la révolution.



Figure 59: Dimanche Rouge, Vladimir Makovski, 1905



Figure 60: La Terre et Étude pour Dimanche Rouge, Makovski, 1905
Khoma en comparaison avec Etude pour Dimanche Rouge

Le tableau de Makovski, peint l'année même du massacre sur l'Île Vassilevski de Saint-Pétersbourg, n'est jamais exposé publiquement du vivant du peintre, travaillant dessus et le montrant qu'à ses amis les plus proches. Moins un tableau contestataire, il semble être de l'ordre d'un besoin de l'artiste à « exorciser son horreur avec une image puissante »¹⁹⁰. Une horreur possiblement mêlée à une forme de culpabilité, car Makovski, comme d'autres peintres ambulants, est académicien et soutenu par le régime autocratique à partir de la fin du XIX^{ème} siècle : il peint son tableau en étant plus proche socialement des tyrans que des victimes dépeintes. La posture de Dovjenko n'est pas dépourvue de similarités : attaché spirituellement à sa paysannerie ukrainienne natale, celle-ci fait les frais des désastres de la collectivisation pendant le premier plan quinquennal, tandis que le cinéaste est socialement plus proche du régime.

Il se pourrait que Dovjenko figure Khoma non pas tant comme *koulak* qu'en martyr du *mir*, la communauté paysanne éternelle, communauté paysanne à laquelle Dovjenko reste attaché toute sa vie bien qu'il ait été un combattant de l'Armée Rouge pendant la guerre

¹⁹⁰ JACKSON, *Ilya Repin : ideology and aesthetics in Russian art, op. cit.*, p. 184: "The artist nevertheless felt the need to exorcise his horror with such a forceful visual image." La traduction est faite par mes soins.

civile¹⁹¹ et fidèle au parti. La survivance du martyr de 1905 dans le corps de Khoma nous interroge car elle ouvre les films soviétiques paysans du « Grand Tournant Staliniens » à différentes strates de temps. Comme nous avons écrit en introduction de cette partie, la survivance permet d'anachroniser le présent, repérer les formules de pathos permet d'inscrire les films de notre corpus dans un temps plus long de la production d'images dans l'espace de l'ancien empire russe. Elle problématise finalement une certaine conception du cinéma soviétique, celle d'un régime totalitaire avec des cinéastes à son pas, car les images avouent le reste d'archaïsme dans la grande modernité affichée par le régime soviétique. Nous avons terminé notre propos avec l'hypothèse d'une figuration du *koulak* comme martyr dans *La Terre*, car il nous semble que le corps de Khoma cristallise en lui toutes les complexités et ambiguïtés que nous nous sommes efforcés de démontrer dans l'étude des films portant sur les campagnes et la collectivisation. Il est un corps négatif, certainement, ayant produit un geste calculateur pour tuer son ennemi politique, mais en cela il est un corps tragique, car après son geste meurtrier il est condamné à une révolte sans geste et une mort dans le cours de l'histoire, emportant peut-être avec lui le *mir*. Pourtant, le *mir* et les *moujiki* survivent, l'homme nouveau soviétique sous Staline est un prolétaire ruralisé, ou bien un paysan mal-urbanisé. Nous revenons toujours à la dialectique entre l'ancien et le nouveau, et au constat que les deux coexistent, avec difficulté et sans coordination, mais coexistent quand même.

¹⁹¹ SCHNITZER Luda et Jean, *Dovjenko*, Éditions universitaires, coll. « Classiques du cinéma », 1966, p. 21

Conclusion

« A partir de 1929, les cinéastes [...] font une place aux paysans, auparavant ignorés. Tous les récits sont comparables et se jouent en trois temps : les réalisateurs dressent d'abord un constat d'archaïsme, ils orientent ensuite l'attention du public sur un protagoniste résolu à moderniser sa bourgade ; ils referment le film sur la campagne collectivisée »¹⁹²

Après notre étude du corps paysan dans le cinéma soviétique du « Grand Tournant Staliniens », corps paysan qui évolue, selon les dénominations, dans des « films paysans »¹⁹³, des films de « genre kolkhozien »¹⁹⁴, nous ne pouvons que nous trouver insatisfaits de cette affirmation de la chercheuse Myriam Tsikounas. Pareillement pour l'affirmation suivante de François Albera, selon laquelle les films traitant de la question agricole à partir de 1929 ne demeurent que « dans le domaine de l'illustration et de la justification de la politique soviétique »¹⁹⁵. Nous en sommes insatisfaits car il semblerait que, selon ces propos, les images de la paysannerie soviétique, du corps paysan soviétique, ne peuvent être considérées que dans un contexte socio-politique finalement très bref, celui de la mise en place de la collectivisation. Peut-être que la formule du « Grand Tournant » au singulier nous amène réflexivement à penser la transition d'une période de l'histoire de l'URSS vers un autre dans un sens linéaire : un grand tournant vers la modernité, un grand tournant vers un cinéma de propagande de régime, un grand tournant vers le totalitarisme, toutes réserves que nous pouvons avoir à propos des lectures « totalitaires » de l'histoire de l'URSS¹⁹⁶. Si les films se « referment [...] sur la campagne collectivisée », les images de ces campagnes, des corps qui l'habitent et la travaillent, s'ouvrent à un temps plus complexe, fait de survivances et d'ambiguïtés.

Or, et nous nous sommes efforcés de tenter de démontrer comme cela se joue au cinéma, le « Grand Tournant Staliniens » est aussi à comprendre comme un grand tournant vers le passé, une archaïsation de l'ancien parti révolutionnaire allant de pair avec la

¹⁹² TSIKOUNAS, *Les origines du cinéma soviétique*, op. cit., p. 76

¹⁹³ CHKLOVSKI, *Textes sur le cinéma*, op. cit, p. 116

¹⁹⁴ GÉRY, *Kinofabula*, op. cit., p. 33

¹⁹⁵ ALBERA, *Eisenstein et le constructivisme russe*, op. cit. p. 358

¹⁹⁶ A propos de l'historiographie soviétique (et sur les ex-pays communistes en général), et notamment les différents courants (totalitaires, staliniens, révisionnistes), voir TRAVERSO, *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, La Fabrique, 137 p. et notamment « V – Les dilemmes des historiens allemands » pp. 94-107 et « VI – Révision et révisionnisme » pp. 108 – 119

« plébésiation »¹⁹⁷ de son appareil d'État. Après le « Grand Tournant Staliniens », l'État ne mobilise pas les figures de révoltés comme Pougatchev que nous avons évoqué en introduction de ce mémoire, mais des tsars comme Alexandre Nevski ou Ivan le Terrible, tsars qui sont les « héros » des derniers films d'Eisenstein que l'État lui commande. L'ouvrier révolutionnaire n'est alors plus le modèle, c'est plutôt le Russe en général, le Russe compris dans une histoire plus longue, et le Russe hors-norme comme l'ouvrier Stakhanov. A partir du milieu des années 1930, nous n'avons plus affaire à un régime révolutionnaire, mais à un régime industriel montant en puissance, qui mobilise à la fois des figures et des corps venant de sources différentes voire contradictoires : des corps révolutionnaires, comme les bolcheviks clandestins sous le tsar que Mark Donskoï idéalise dans *L'institutrice du village* (1947), des corps de tsars, d'autocrates, individus hors-normes qui unissent le grand empire russe et ses peuples divers. Trotski pendant son exil caractérise le régime staliniens comme régime thermidorien¹⁹⁸, faisant une analogie avec ce qui est considéré comme la fin de la « période révolutionnaire » de la Révolution française : celle de la déchéance puis l'exécution de Robespierre entre le 8 et 10 thermidor an II (26 à 28 juillet 1794), suivie de la période thermidorienne¹⁹⁹. Sans nécessairement adhérer au Trotskisme, un grand nombre de révolutionnaires ou de marxistes du début du XXème siècle se trouvent déçus par l'évolution de l'État soviétique sous Staline²⁰⁰ : quelque chose d'autre a pris forme au pays des Soviets.

Cette digression à propos du rapport nouveau du régime staliniens à son histoire nous amène à constater la difficulté à précisément caractériser la production cinématographique pendant la période du « Grand Tournant Staliniens ». Car, même si les films paysans ou kolkhoziens sont des commandes d'État, ils mobilisent des formes et des figures dont les sources sont tirées à la fois de l'art et la culture révolutionnaires de la fin du XIXème siècle et le début du XXème, et de l'iconographie de la Russie orthodoxe. Les cinéastes soviétiques pendant le « Grand Tournant Staliniens », qu'ils soient déjà établis comme Eisenstein ou nouveaux sur la scène comme Medvedkine, mobilisent des figures de l'ancien pour tenter d'édifier le nouveau. Or, le nouveau n'est pas compris de la même façon par tous les

¹⁹⁷ Voir note 135

¹⁹⁸ Il emploie ce terme pour décrire un « État ouvrier dégénéré », caractérisation qu'on retrouve dans par exemple, *L'URSS dans la guerre* (1939) qui est une analyse du régime soviétique au moment de la signature du pacte de non-agression entre l'URSS et l'Allemagne Nazie (texte trouvé in TRAVERSO Enzo, *Totalitarisme : le XXe siècle en débat*, « VI. Approches du totalitarisme pendant la guerre », pp. 315-323)

¹⁹⁹ Sur la période entre Thermidor et le Directoire, voir MATHIEZ Albert, *La réaction thermidorienne* (1929), Présentation de Yannick Bosc et Florence Gauthier, La Fabrique, 2010, 410 p.

²⁰⁰ Sur ce point, voir TRAVERSO Enzo, *Totalitarisme : le XXe siècle en débat*, « V. L'antitotalitarisme des marxistes » et « VI. Approches du totalitarisme pendant la guerre » Seuil, 2001, pp. 275-422 qui comprend des textes de, parmi d'autres Victor Serge, Daniel Guérin...

cinéastes, ainsi que la manière d’y accéder. Le nouveau dans les films paysans se réfère la plupart du temps à un modèle ou des modèles : le modèle ouvrier, le modèle du komsomol, le modèle du travailleur russe. Mais ce nouveau est hanté par les corps et figures de l’ancien. L’ancien coexiste avec le nouveau, comme dans *La Ligne générale* où Marfa doit faire plusieurs verstes en calèche pour accéder au train qui l’amène en ville, ou dans *La Terre* où les chevaux et les paysans sont filmés de la même manière pendant la procession funéraire de Vassili. L’ancien vit ou survit dans le nouveau : sur la *figure 1* de la page de garde nous voyons Tchapaev, héros positif par excellence du réalisme socialiste, et Khoma, le *koulak* ennemi du régime, dans des postures similaires, qui évoquent l’icône de Saint-Michel à la Cathédrale de l’Archange de Moscou (première décennie du XVe siècle). Une grande modernité coexiste avec un grand archaïsme, cela est une analyse récurrente des marxistes russes du XIXe siècle, et Lénine y adhère. Cet état de fait ne disparaît pas avec le « Grand Tournant Staliniens », mais revêt des formes différentes.

La collectivisation des campagnes a été vécue dans une certaine mesure comme une troisième révolution, celle-ci que Boukharine voulait absolument empêcher en gardant la NEP vivante. Comme pour la prise du pouvoir des bolcheviks pendant la Révolution d’Octobre, la collectivisation a été décidée selon un concours de circonstances très particulier et s’est faite dans un sentiment d’urgence, se radicalisant de mois en mois. 1928, la crise des céréales, et 1929, l’annonce du premier plan quinquennal et la collectivisation, n’annoncent pas encore la liquidation des *koulaki* en tant que classe, les dirigeants songent même à intégrer les *koulaki* dans les grands kolkhozes.

« L’attitude du parti envers le koulak, et la question du sort qui devait lui être réservé au cours des transformations qui se préparaient, est marquée par des hésitations qui trahissent une incertitude et un manque de clarté quant à la véritable nature sociale des koulaks. Certes, tout le monde était en principe hostile à la couche la plus aisée de la paysannerie, mais même durant la crise des années 1928 et 1929 – jusqu’à la fin de l’automne 1929 – personne ne songea à les exproprier. On admettait généralement dans le parti qu’une « dékoulakisation » n’aurait aucun sens, du moins selon certains membres. »²⁰¹

La fabrication d’un ennemi à abattre fut finalement le choix opéré par le régime lors des crises céréalières et les famines qui suivent les premières années assez productives du plan : au

²⁰¹ LEWIN, *La formation du système soviétique, op. cit.*, p. 208

cinéma de donner des corps aux *koulaki* saboteurs et contre-révolutionnaires. Pourtant, les *koulaki* de notre corpus sont animés d'ambiguïtés, d'insécurité : ils ne sont pas fabriqués à partir d'un modèle stable, et de fait sont traversés par des survivances. Ils portent en eux le *mir*, la communauté paysanne pensée éternelle par les *moujiki*, elle qui survit à sa propre mort.

Nous terminons notre propos sur un motif : celui du cercle. Dans *Le Bonheur*, dernier film dans l'ordre chronologique de notre corpus, un tracteur dessine un cercle tout seul autour du *moujik* qui s'est installé pour s'enivrer de vodka. Moment burlesque, qui mobilise l'image du *moujik* alcoolique, corps négatif par excellence (*figure 61*). Dans *La Ligne générale*, premier film dans l'ordre chronologique de notre corpus, le dernier plan que partage les deux versions du film (c'est-à-dire le dernier plan avant les deux fins différentes) est celui d'un cercle dessiné par une série de tracteurs. Ils sont conduits par des corps anonymes, la machine est mise en avant : elle dessine l'avenir (*figure 62*). Un même motif aux deux extrémités de notre corpus avec deux significations différentes : comment l'interpréter ? Nous pouvons poser en hypothèse que le « Grand Tournant Stalinién » est une Révolution dans son sens premier, étymologique, celui d'un retour sur soi-même. « Le concept de révolution vient du mot latin *revolutio*, du verbe *revolvere* qui signifie retourner aux origines. Il désigne une sorte de rotation par laquelle quelque chose revient à son point de départ. »²⁰². Catherine Géry écrit à propos du motif du cercle :

*« Dans le cinéma soviétique, les motifs circulaires sont habituellement symptomatiques des représentations de l'ancien monde et de ses valeurs patriarcales ; mais il est troublant de constater que, dans la seconde partie du Bonheur [après la collectivisation] ils sont toujours aussi présents, peut-être parce que tous les personnages ont survécu dans le monde nouveau »*²⁰³

Cela n'est pas unique au *Bonheur* mais aux autres films de notre corpus : les corps de l'ancien ne cessent de survivre dans le nouveau, et les valeurs patriarcales de l'ancien ne cessent de survivre dans le nouveau. Les valeurs nouvelles du « Grand Tournant Stalinién » renouent avec les anciennes, certains acquis de la Révolution d'Octobre sont mis de côté en faveur d'une verticalisation du rapport entre parti et société encore plus nette. Les films du « Grand Tournant Stalinién » sont produits dans une période singulière, celle d'une transition d'un

²⁰² TRAVERSO, *Révolution, op. cit.* p. 51

²⁰³ GÉRY, *Kinofabula, op. cit.*, p. 37

régime révolutionnaire vers un régime autoritaire, d'un régime à l'équilibre fragile vers un régime consolidé, les modèles anciens sont remplacés par d'autres encore plus anciens, les corps de notre corpus de films sont pris dans ce tourbillon-là. Les films du « Grand Tournant Stalinien » dessinent le cercle de la « troisième révolution » de la collectivisation dans l'insécurité et les hantises des figures du passé, cela est pareil pour les dirigeants qui édifient cette politique dans le chaos et des bains de sang. Le « réalisme socialiste » est décrété comme doctrine officielle en 1934, peut-être que les modèles deviennent alors plus stables, dans tous les cas un nouvel ordre cinématographique est établi, fondé notamment sur une négation des films ayant été produits avant (à quelques exceptions près), et particulièrement ceux du « Grand Tournant Stalinien ».



Figure 61 : le cercle fabriqué par un tracteur dans Le Bonheur



Figure 62: Le cercle fabriqué par les tracteurs de La Ligne générale

Table des illustrations

| | |
|--|----|
| Figure 1: <i>Tchapaev</i> , Frères Vassiliev, 1934 ; <i>L'Archange Saint-Michel avec des actes de sa vie</i> , École de Moscou, première décennie du XVe siècle, Cathédrale de l'Archange du Kremlin de Moscou ; <i>La Terre</i> , Alexandre Dovjenko, 1930 Photogrammes issus respectivement de Lenfilm, icon-art.info et VUFKU Le soldat bolchévique Tchapaev, le koulak Khoma et au centre L'Archange Saint-Michel | 1 |
| Figure 2 : <i>La Ligne générale</i> , S. Eisenstein et G. Alexandrov, 1929 Photogramme issu de Mosfilm « ...Il est des conditions où une organisation exemplaire du travail local, même à une très petite échelle, a pour l'État une plus grande importance que l'activité de nombreux organismes centraux. » - V. Lénine..... | 20 |
| Figure 3 : A gauche : <i>La Ligne générale</i> et à droite : <i>L'ancien et le nouveau</i> Photogrammes issus respectivement de Mosfilm et du Gosfilmofond de Russie | 36 |
| Figure 4 : <i>La Ligne générale</i> Photogramme issu de Mosfilm Le tractoriste ruralisé et la paysanne prolétarisée | 38 |
| Figure 5 : <i>L'ouvrier et la Kolkhoziennne</i> , Vera Mukhina, 1937 Un exemple typique de la représentation des genres dans l'édification du socialisme. Cette statue ouvre tous les films de Mosfilm quelques années après sa construction | 39 |
| Figure 6 : <i>La Ligne générale</i> Photogramme issu de Mosfilm L'enfant paysan rejette l'habit ouvrier par déception..... | 44 |
| Figure 7: <i>La Ligne générale</i> Photogramme issu de Mosfilm Le tracteur tire un nombre impressionnant de charrues en bois vers l'avant, provoquant par la suite l'adhésion du village à la machine..... | 45 |
| Figure 8 : <i>Odna</i> , Photogramme issu de Lenfilm G. Kozintsev et L. Trauberg, 1931 Le haut-parleur au premier plan filmé dans le premier tiers du film..... | 51 |
| Figure 9: <i>Odna</i> Photogramme issu de Lenfilm Deux hommes aux origines nationales différentes mais habillés similairement et écoutant pareillement le haut-parleur | 51 |
| Figure 10 : <i>Odna</i> Photogramme issu de Lenfilm Le désarroi d'Elena au téléphone après une longue attente | 52 |
| Figure 11: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Le komsomol ne réussissant à joindre son correspondant du parti, devant crier au téléphone | 52 |
| Figure 12: <i>Enthousiasme</i> , Photogramme issu de VUFKU Dziga Vertov, 1931 La jeune femme écoutant ce qui se produit en ville à partir d'une radio à la campagne..... | 53 |

| | |
|---|----|
| Figure 13: <i>Enthousiasme</i> Photogramme issu de VUFKU Corps soumis au culte et à l'alcool | 54 |
| Figure 14 : <i>Le Sel de Svanétie</i> , Photogramme issu de Kartuli Pilmi Mikhaïl Kalatozov, 1929 Svanétie, des constructions minuscules dans la vaste nature | 56 |
| Figure 15: <i>Le sel de Svanétie</i> Photogramme issu de Kartuli Pilmi La mère nourrit la terre de son sein..... | 57 |
| Figure 16 : <i>Le sel de Svanétie</i> Photogramme issu de Kartuli Pilmi Le geste du travailleur provoque l'explosion | 57 |
| Figure 17 : <i>Turksib</i> , Photogramme issu du National Film Library Viktor Tourine, 1929 Dans cet enchaînement de plans, le travailleur russe ouvre et ferme..... | 59 |
| Figure 18 : <i>Turksib</i> Photogramme issu du National Film Library Le travailleur turkmène torse nu individualisé et les travailleurs turkmènes filmés par groupes..... | 60 |
| Figure 19 : <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Les paysans urinent dans le tracteur .. | 61 |
| Figure 20: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Le tracteur (faiblement visible en bas à gauche du premier photogramme) s'avançant vers la masse paysanne et s'immisçant en elle. | 62 |
| Figure 21: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU La fumée du tracteur ressemble à la poussière produite par les pas de la foule..... | 63 |
| Figure 22: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU La femme paysanne au travail, avec le sourire..... | 63 |
| Figure 23: <i>La Ligne générale</i> Photogramme issu du Gosfilmofond de Russie Le tractoriste déchire la robe de Marfa..... | 64 |
| Figure 24: <i>Odna</i> Photogramme issu de Lenfilm L'ouvrier console Elena puis la guide dans les affres de la bureaucratie | 65 |
| Figure 25: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Vassili comme paysan bolchévisé | 66 |
| Figure 26: <i>La Ligne générale</i> Photogramme issu du Gosfilmofond de Russie L'agronome comme incarnation de l'homme en veste de cuir..... | 67 |
| Figure 27: <i>Arsenal</i> , Photogramme issu de VUFKU A. Dovjenko, 1928 Timoch ouvre sa chemise pour exposer son torse sans blessure..... | 67 |
| Figure 28: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Geste de déploration de la femme, poing levé de l'homme puis sa tentative de tuer un cheval | 70 |
| Figure 29: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Vassili observant la révolte paysanne . | 70 |
| Figure 30: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU A gauche, le dernier plan où figure Khoma, les croix en bois signalant sa mort, à droite, le komsomol montrant un "avion bolchévique" dans le ciel..... | 73 |

| | |
|---|----|
| Figure 31: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU La foule écoute Vassili au centre de l'image..... | 74 |
| Figure 32: <i>Un paysan timide</i> , Ilya Répine, 1877, Musée des Beaux-Arts de Nijni Novgorod (Reproduction issue de artmusuemnn.ru) et <i>L'apiculteur</i> , Ivan Kramskoï, 1872, Galerie Tretiakov, Moscou (Reproduction issue de tretyakovgallery.ru) Deux portraits de paysans par Répine (à gauche) et Kramskoï (à droite), peintres emblématiques du réalisme russe du XIXème siècle | 79 |
| Figure 33: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Deux paysans dans <i>La Terre</i> qui portent dans leurs postures et apparences une ressemblance avec les moujiki peints par Répine et Kramskoï..... | 79 |
| Figure 34: <i>Le Bonheur</i> Photogramme issu de Mosfilm ; <i>Lénine proclamant le pouvoir dans le palais Smolny</i> , Vladimir Serov, 1947, Galérie Tretiakov, Moscou (Reproduction issue de tretyakovgallery.ru) et <i>Guidage au port</i> , Pavel Bondarenko, 1957 (statue à Sébastopol) Anna adoptant la posture de Lénine dans l'iconographie soviétique, peinture et sculpture..... | 80 |
| Figure 35: <i>Le Bonheur</i> Photogramme issu de Mosfilm Anna et Khmyr dans un nouveau costume..... | 82 |
| Figure 36: <i>Le Bonheur</i> Photogramme issu de Mosfilm Khmyr observant Foka dans les premiers plans du <i>Bonheur</i> | 82 |
| Figure 37: <i>Le Bonheur</i> Photogramme issu de Mosfilm Anna et Khmyr, prolétarisés et collectivisés, observent les fripouilles se mettre en spectacle et se battre | 82 |
| Figure 38: <i>La Nouvelle Moscou</i> , Photogramme issu de Mosfilm Alexandre Medvedkine, 1938 Fedya en moujik crucifié..... | 83 |
| Figure 39: <i>Tchapaev</i> Photogramme issu de Lenfilm Tchapaev déchire sa chemise et montre fièrement son torse | 85 |
| Figure 40: <i>Enthousiasme</i> Photogramme issu de VUFKU Des travailleurs saisissent l'alcool de l'Eglise | 89 |
| Figure 41: <i>La Terre</i> , <i>La Ligne générale</i> et <i>Le Bonheur</i> Trois figures de pope dans notre corpus Photogrammes issus respectivement de VUFKU, du Gosfilmofond de Russie et de Mosfilm | 90 |
| Figure 42: <i>Un archidiacre</i> , Ilya Répine, 1877, Galerie Tretiakov, Moscou (Reproduction issue de tretyakovgallery.ru) | 90 |
| Figure 43: <i>La Ligne générale</i> Photogramme issu du Gosfilmofond de Russie Reproduction du geste du pope..... | 91 |

| | |
|--|-----|
| Figure 44: <i>La Ligne générale</i> Photogramme issu du Gosfilmofond de Russie Le doute de la paysannerie..... | 92 |
| Figure 45: <i>Dormition de la Vierge</i> , École de Novgorod, 1382, Galerie Tretiakov, Moscou (Reproduction issue de tretyakovgallery.ru) Revers de la fameuse Vierge du Don, cette icône est un exemple typique de la dormition..... | 93 |
| Figure 46: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU La posture de Simon et la présence des poires | 94 |
| Figure 47: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Simon et l'enfant dans les mêmes postures..... | 95 |
| Figure 48: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Duel dans le corps entre Stépan et Vassili..... | 95 |
| Figure 49: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Vassili pendant l'enterrement..... | 96 |
| Figure 50: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Les poires et tournesols | 97 |
| Figure 51: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Le dernier plan du film, Vassili avec les habits du paysan ukrainien et le couvre-chef bolchévique..... | 98 |
| Figure 52: <i>La Ligne générale</i> Photogramme issu du Gosfilmofond de Russie Le koulak évince Marfa du plan avec son corps immense..... | 100 |
| Figure 53: <i>La Grève</i> , Sergueï Eisenstein, 1924 et <i>La Ligne générale</i> Photogrammes issus du Gosfilmofond de Russie A droite, le koulak de <i>La Ligne générale</i> et à gauche, un des capitalistes de <i>La Grève</i> , leurs classes figurées par l'ampleur de leurs corps et la graisse de leurs cous..... | 100 |
| Figure 54: "Le Banquier", Honoré Daumier dans <i>Le Charivari</i> , 16 octobre 1835 (Reproduction issue de parismuseescollections.paris.fr) | 101 |
| Figure 55: <i>Le Bonheur</i> Photogramme issu de Mosfilm Apparition de Foka..... | 103 |
| Figure 56: <i>Le Bonheur</i> Photogramme issu de Mosfilm Duplicité de Foka comme corps magique et corps empathique..... | 104 |
| Figure 57: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU le col noué de Khoma avec les boutons dessous défauts..... | 106 |
| Figure 58: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU Les postures de mort de Vassili et Simon | 106 |
| Figure 59: <i>Dimanche Rouge (9 janvier 1905 sur l'Île Vassilievski)</i> , Vladimir Makovski, 1905, Musée de l'Histoire Politique de la Russie, Saint-Pétersbourg (Reproduction issue de wikipedia.com)..... | 107 |

| | |
|---|-----|
| Figure 60: <i>La Terre</i> Photogramme issu de VUFKU et <i>Étude pour Dimanche Rouge</i> , Vladimir Makovski, 1905 Musée de l’Histoire Politique de la Russie, Saint-Pétersbourg (Reproduction issue de wikipedia.com) Khoma en comparaison avec <i>Étude pour Dimanche Rouge</i> | 108 |
| Figure 61: Le cercle fabriqué par un tracteur dans <i>Le Bonheur</i> Photogramme issu de Mosfilm | 115 |
| Figure 62: Le cercle fabriqué par les tracteurs de <i>La Ligne générale</i> Photogramme issu du Gosfilmofond de Russie | 115 |

Bibliographie

Théorie du cinéma et généralités

BANDA Daniel et MOURE José (textes choisis et présentés par), *Le cinéma : l’art d’une civilisation : 1920-1960*, Paris, Flammarion, 2011, 486 p.

BROSSAT Alain, *Des peuples et des films*, Aix-en-Provence, Rouge profond, coll. « Débords », 2020, 220 p.

DE BAECQUE Antoine, *L’histoire-caméra*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2008, 491 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Les éditions de Minuit, 2016, 464 p.

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1977 (réédition de 1993), 290 p.

KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler : Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Paris, éditions Klincksieck, 1947 (éd. 2019), 428 p.

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois, 1977, 371 p.

LE PAJOLEC Sébastien et TILLIER Bertrand, *Des Histoires, des images : Mélanges offerts à Myriam Tsikounas*, Paris, De la Sorbonne Editions, coll. « Histoire Contemporaine », 2021, 260 p.

RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, 128 p.

RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.

Cinéma soviétique

AMENGUAL Barthélemy, "L'acteur dans le cinéma muet soviétique" in *Etudes Théâtrales*, Paris, L'Harmattan, N°35, 2006, pp. 39 à 45 (172 p.)

BIMBENET Jérôme, « Chapitre 8 - Quand la révolution russe révolutionne le cinéma (1917-1939) », dans : *Film et histoire*. sous la direction de BIMBENET Jérôme. Paris, Armand Colin, « Collection U », 2007, pp. 151-183.

BRETON Émile et PASSEK Jean-Loup, *Le Cinéma russe et soviétique*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1988, 191 p.

CHATEAU Dominique, *Contribution à l'histoire du concept de montage, Kouléchov, Poudovkine, Vertov et Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2019, 172 p.

CHKLOVSKI Viktor, *Textes sur le cinéma* (choisis, traduits et présentés par Valérie Pozner), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, 354 p.

CHOMENTOWSKI Gabrielle, *Filmer l'orient, Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917 – 1938)*, Paris, Éditions Petra, coll. « Centre-Asie », 2016, 250 p.

GÉRY Catherine, *Kinofabula, essais sur la littérature et le cinéma russes*, Paris, INALCO, 2016, 256 p.

LAURENT Natacha, *L'œil du Kremlin : cinéma et censure en URSS sous Staline (1928 – 1953)*, Toulouse, Privat, coll. « Bibliothèque historique Privat », 2000, 286 p.

PACK Susan, *Film posters of the Russian avant-garde*, Paris, Taschen, 2017, 510 p.

RADVANYI Jean, *Le cinéma géorgien*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1988, 191 p.

SCHMULEVITCH Éric, *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930) : Le système derrière la fable*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, 304 p.

SUMPF Alexandre, « Le « grand muet » à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 », *1895*, 52, 2007, pp. 56-88

SUMPF Alexandre, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation, URSS 1917-1985*, Paris, Armand Colin, 2015, 240 p.

TSIKOUNAS Myriam, *Les origines du cinéma soviétique : un regard neuf*, Paris, Cerf, coll. « 7^{ème} ART », 1992, 243 p.

Cinéastes soviétiques

- ACKERMAN Ada (Dir.), *Sergueï Eisenstein, l'oeil extatique*, Metz, Centre Pompidou, 2019, 347 p.
- ACKERMAN Ada, *Eisenstein et Daumier – Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, 288 p.
- ALBERA François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Milan, Editions Mimesis, coll. « Images, médiums », 2019, 474p.
- AMENGUAL Barthélemy, *Dovjenko*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1970, 191 p.
- AMENGUAL Barthélémy, *¡Que viva Eisenstein!*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980, 726 p.
- BERNAS Steven, *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein*, Paris, l'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, 232 p.
- CHATEAU Dominique (Dir.), *Eisenstein, L'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Colloque de Cerisy », 2001, 231 p.
- CHOMENTOWSKI Gabrielle, « Conformisme et dénonciation dans *Seule*, un film de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg », *Dissidences*, 9, « L'Art comme résistance, Éveil politique et engagement des artistes dans les années 1930 », octobre 2010, pp. 56-71
- EISENSTEIN Sergueï, *Ma conception du cinéma*, Paris, Buchet/Chastel, 1971, 237 p.
- EISENSTEIN Sergueï, *Le film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976, 413 p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre (sous la direction de), *Vertov : l'invention du réel ! Actes du colloque de Metz*, Paris, L'harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997, 286 p.
- FELDMAN Seth R., *Dziga Vertov : a guide to references and ressources*, Boston, G. K. Hall and co., 1979
- KEPLEY JR Vance, "The Evolution of Eisenstein's "Old and New"", *Cinema Journal*, Autumn, 1974, Vol. 14, No. 1 (Autumn, 1974), pp. 34-50
- OMS Marcel, *Alexandre Dovjenko*, Lyon, Premier Plan, 1968, 130 p.
- POZNER Valérie, « *Seule* de Kozintzev et Trauberg », *1895*, 44, 2004, pp. 110-113
- RANCIERE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2001, 256 p.
- ROUSSE Pascal, *Le montage organique*, Genève, Métis presses, 2019, 298 p.
- SORLIN, ROPARS, LAGNY, *La révolution figurée, Film, histoire, politique*, Albatros, 1979, 220 p.
- SCHNITZER Luda et Jean, *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1966, 187 p.

SCHNITZER Luda et Jean, *Dovjenko*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Classiques du cinéma », 1966, 190 p.

VERTOV Dziga, *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*, edited and with an introduction by Annette Michelson, Berkeley, University of California Press, 1984, 344 p.

Histoire généralités et philosophie

BERGSON Henri, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, PUF, coll. « Quadrige », 14^{ème} édition, 2012, 360 p.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *La raison dans l'Histoire* (notes, traduction et présentation de Laurent Gallois), Paris, Points, 2011, 247 p.

MATHIEZ Albert, *La réaction thermidorienne* (1929), Présentation de Yannick Bosc et Florence Gauthier, Paris, La Fabrique, 2010, 410 p.

TRAVERSO Enzo, *L'histoire comme champ de bataille : interpréter les violences du XXe siècle*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 2011, 299 p.

TRAVERSO Enzo (Textes choisis et présentés par), *Le Totalitarisme : le XXe siècle en débat*, Paris, Seuil, 2001, 923 p.

TRAVERSO Enzo, *Révolution : une histoire culturelle*, trad D. Tissot et révision par E. Traverso, Paris, La découverte, 2022, 461 p.

ZIZEK Slavoj, *Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, 311 p.

Histoire de l'Empire russe et Union soviétique

DULLIN Sabine, *Histoire de l'URSS*, Paris, La Découverte, « Repères », 2009, 128 p.

FERRO Marc, *Des soviets au communisme bureaucratique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1980, 352 p.

FERRO Marc, *1917, Les hommes de la révolution*, Paris, Omnibus, 2011, 1117 p.

FURET François, *Le passé d'une illusion*, Paris, R. Laffont, Calmann-Lévy, 1995, 580 p.

GONNEAU Pierre et LAVROV Aleksandr, *Des Rhôs à la Russie : Histoire de l'Europe orientale (730-1689)*, Paris, PUF, coll. « nouvelle Clio », 2012, 696 p.

KHROUCHTCHEV Nikita « Le rapport Khrouchtchev » (discours du 25/02/1956) (*in Le rapport Khrouchtchev*, traduction intégrale et présentation de Jean-Jacques Marie, Seuil, 2015, 189 p.)

LEWIN Moshe, *Russie / URSS / Russie (1917-1991)*, textes rassemblés et présentés par Denis Paillard, Paris, Syllepse, 2017, 262 p.

MARIE Jean-Jacques, *Histoire de la guerre civile russe : 1917-1922*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2015, 427 p.

MARIE Jean-Jacques, *Le Trotskysme et les Trotskystes*, Paris, Armand Colin, 2004, 222 p.

PAILLARD Denis (textes rassemblés et présentés par), *Les sentiers du passé : Moshe Lewin dans l'histoire*, Paris, Syllepse, 2015, 193 p.

RABINOWITCH Alexander, *Les bolcheviks prennent le pouvoir : La révolution de 1917 à Petrograd*, La Fabrique, 2016, 550 p.

REED John, *10 jours qui ébranlèrent le monde*, Paris, NADA, 2017, 703 p.

SEBAG MONETFIORE Simon, *Staline, la cour du Tsar Rouge I. 1928 – 1941*, Perrin, coll. « Tempus », 2003 (réédition 2010), 723 p.

SEBAG MONETFIORE Simon, *Staline, la cour du Tsar Rouge II. 1941 - 1953*, Perrin, coll. « Tempus », 2003 (réédition 2010), 635 p.

ZAKHAROVA Larrisa, *De Moscou aux terres les plus lointaines : communications, politique et société en URSS*, Paris, éditions EHESS, coll. « en temps et lieux », 2020, 335 p.

Paysannerie soviétique

CADIOT Juliette, *La société des voleurs : Propriété et socialisme sous Staline*, Paris, Editions EHESS, coll. « En temps & lieux », 2021, 323 p.

DE ARMENGOL Christine et NIQUEUX Michel, « Lettres de paysans russes aux autorités (1905-1925) », *Histoire et sociétés rurales*, Association d'histoire des sociétés rurales, Vol. 30, 2008, pp. 105 – 134

LEWIN Moshe, *La formation du système soviétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987 (réédition 2013), 532 p.

SUMPF Alexandre, *Bolcheviks en campagne : paysans et éducation politique dans la Russie des années 1920*, Paris, CNRS Éditions, 2011, 412 p.

SUMPF Alexandre, « Entre démobilisation et surmobilisation : L'impossible repos du soldat rouge en URSS (1921-1929) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, Presses de Sciences Po, n°98, 2008, pp. 177-190

WERTH Nicolas, *Les grandes famines soviétiques*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 2020, 128 p.

Littérature russe et soviétique

BABEL Isaac, *Cavalerie rouge*, trad. Jacques Catteau, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1926 (éd. 1972), 239 p.

BOULGAKOV Mikhaïl, *La locomotive ivre*, Paris, Gingko, 2010, 222 p.

DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Les Démons*, Préface de Marthe Robert et traduction de Boris de Schloezer, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1872, (éd. 1997), 1040 p.

GOGOL Nikolaï, *Le Révizor*, Présentation de Claude de Grève et traduction d'Arthur Adamov, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1841 (éd. 1988), 223 p.

GOGOL Nikolaï, *Nouvelles de Pétersbourg*, Préface de Georges Nivat, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1842 (éd. 1998), 320 p.

GOGOL Nikolaï, *Les âmes mortes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, 500 p.

TOLSTOÏ Léon, *Résurrection*, Préface de Georges Nivat et traduction d'Edouard Beaux, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1900 (éd. 1981), 816 p.

TOURGUENEÏV Ivan, *Le journal d'un homme de trop*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1850 (éd. 1981),

TOURGUENEÏV Ivan, *Pères et fils*, Edition et traduction de François Flamant, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1862, (éd. 1987) 315 p.

Iconographie et iconologie

ALLENOV Mikhaïl, DMITRIEVA Nina et MEDVEDKOVA Olga, *L'art russe*, Paris, Citadelles, 1991, 613 p.

ANDRÉ Emmanuelle, DURAFOR Jean-Michel et VANCHERI Luc (sous la direction de), *Dictionnaire d'iconologie filmique*, Presses universitaires de Lyon, coll. « Le vif du sujet », 2022, 696 p.

ROTIVAL Aurel, « Superman », pp. 577-583

CARIANI Gianni, « La découverte de l'art russe en France 1879-1914 », *Revue des études slaves*, vol. 71, N°2, 1999 pp. 391-405

CORTESI Paola, POPOVA Ol'ga et SMIRNOVA Engelina, *Les icônes : L'histoire, les styles, les thèmes, du VI^{ème} siècle à nos jours*, Solar, 1996 (2002), 192 p.

DIDI-HUBERMAN George, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, 592 p.

FARGE Arlette, *Effusions et tourments, le récit des corps : Histoire du peuple au XVIII^e siècle*, Odile Jacob, Hors collection, 2007, 252 p.

HOBSBAWN Erich, « Sexe, symboles, vêtements et socialisme. » in : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 23, septembre 1978. *Sur l'art et la littérature*. pp. 2-18

JACKSON David, *Ilya Repin : ideology and aesthetics in Russian art*, Edinburgh College of Art thesis and dissertation collection, 1990, 413 p.

KIRILLINA Elena et STERNINE Grigori, *Ilya Répine*, New York, Parkstone International, 2011, 200 p.

Ilya Répine : Peindre l'âme russe, Paris, Petit Palais, Catalogue exposition, 2022, 255 p.

LAZAREV Viktor Nikititch, *Icônes russes : XIe — XVIe siècles*, Paris, Thalia Édition, 2006, 405 p.

PRIGENT Pierre, *L'art des premiers Chrétiens : l'héritage culturelle et la foi nouvelle*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, 280 p.

Sitographie

FILM INDEX INTERNATIONAL, *Staroe i Novoe* (1929) [consulté sur <https://www.proquest.com/fii/docview/1745635859/13C78BCE89F54660PQ/6?accountid=16511> le 15/05/2022]

KOVALEWSKY Pierre, « **KOULAK** », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/koulak/> le 23/04/2022

LENINE Vladimir Ilitch, « Sur l'impôt en nature », 1922, consulté sur <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1921/04/vil19210421.htm> le 3/05/2022

LENINE Vladimir Ilitch, « Notre situation extérieure et intérieure et les tâches du parti », Conférence de la province de Moscou du PC(b)R, 21/11/1920, consulté sur <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/11/vil19201121.htm> le 19/05/2023

TROTSKI Léon, « La vodka, l'église et le cinématographe », *Les questions du mode de vie*, 1923 consulté sur <https://www.marxists.org/francais/trotsky/livres/qmv/qmv5.htm> le 3/05/2022

STALINE Joseph, « Résultats du premier plan quinquennal : rapport au plénum conjoint du Comité central et du Comité central du Parti communiste de toute l'Union des bolcheviks(b) le 7 janvier 1933 », consulté sur https://www.marxists.org/russkij/stalin/t13/t13_35.htm le 4/05/2023

Iconographie

ANONYME de l'École de Moscou, *L'Archange Saint-Michel avec des actes de sa vie*, première décennie du XV^{ème} siècle, tempera sur panneau de bois, Cathédrale de l'Archange du Kremlin de Moscou

ANONYME de l'École de Novgorod, *Dormition de la Vierge*, 1382, tempera sur bois, 86 x 68 cm, Galerie Tretiakov, Moscou

BODARENKO Pavel, *Guidage au port*, 1957, sculpture monumentale, Sébastopol

DAUMIER Honoré, « Le Banquier », estampe, *Le Charivari*, 16 octobre 1835

KRAMSKOÏ Ivan, *L'apiculteur*, 1872, huile sur toile, 63,5 x 49,2 cm, Galerie Tretiakov, Moscou

MAKOVSKI Vladimir Egorovic, *Dimanche Rouge*, 1905, huile sur toile, 40,8 x 33,9 cm, Musée de l'Histoire Politique de la Russie, Saint-Pétersbourg

MAKOVSKI Vladimir Egorovic, *Étude pour dimanche Rouge*, 1905, huile sur toile, 30,48 x 45,2 cm, Musée de l'Histoire Politique de la Russie, Saint-Pétersbourg

MUKHINA Véra, *L'ouvrier et la kolkhoziennne*, 1937, sculpture monumentale, 24 m, Moscou

PEROV Vasili Grigorievitch, *Thé à Mystischi*, 1862, huile sur toile, 43,5 x 47,3 cm, Galerie Tretiakov, Moscou

REPINE Ilya, *Un archidiacre*, 1877, huile sur toile, 125 x 97,5 cm, Galerie Tretiakov, Moscou

REPINE Ilya, *Un paysan timide*, 1877, huile sur toile, 65 x 54 cm, Musée des Beaux-Arts, Nijni-Novgorod

REPINE Ilya, *Procession dans la province de Koursk*, 1880-1883, huile sur toile, 178 x 285,5 cm, Galerie Tretiakov, Moscou

SEROV Vladimir, *Lénine proclamant le pouvoir dans le palais Smolny*, 1952, huile sur toile, 160 x 123 cm, Galerie Tretiakov, Moscou

SURIKOV Vladimir, *Boyaryna Morozova*, 1884-1887, huile sur toile, 304 x 587,5 cm, Galerie Tretiakov, Moscou

Filmographie

Filmographie principale

DOVJENKO Alexandre, *La Terre*, 1930

EISENSTEIN Sergueï et ALEXANDROV Grigori, *La ligne générale*, 1929

KALATOZOV Mikhaïl, *Le sel de Svanétie*, 1930

KOZINTSEV Grigori et TRAUBERG Leonid, *Odna*, 1931

MEDVEDKINE Alexandre, *Le Bonheur*, 1935

TOURINE Viktor, *Turksib*, 1929

VERTOV Dziga, *Enthousiasme*, 1931

Filmographie annexe

ALDRIDGE William et BELKACEM Bazi, *Russie, le pouvoir et le cinéma*, 1999

BERTOIA Laurence, *Mosfilm : miroir d'un empire*, 2009

CAZALS Patrick, *L'ouragan Kalatozov*, 2010

CHAPLIN Charlie, *Woman of Paris*, 1923

DONSKOÏ Mark, *L'arc en ciel*, 1943

DONSKOÏ Mark, *L'institutrice du village*, 1947

DOUBIER Francis et MOISSON Charles, *Le Couronnement du Tsar Nicolas II*, 1896

DOVJENKO Alexandre, *Arsenal*, 1928

EISENSTEIN Sergueï et ALEXANDROV Grigori, *Octobre*, 1927

EISENSTEIN Sergueï, *La grève*, 1923

EISENSTEIN Sergueï, *Le cuirassé Potemkine*, 1924

EISENSTEIN Sergueï, *Le pré de Béjine*, 1937

HODATAEV Nikolaj, *Odna iz mnogih*, 1927

KOMAROV Sergueï, *Le Baiser de Mary Pickford*, 1927

KOZINTSEV Grigori et TRAUBERG Leonid, *La Nouvelle Babylone*, 1929

MEDVEDKINE Alexandre, *La nouvelle Moscou*, 1939

PANTALEEV, *Uplotnenie*, 1918

POUDOVKINE Vsevolod, *La fin de Saint-Pétersbourg*, 1927

PYRIEV Ivan, *Les tractoristes*, 1939

SPIELBERG Steven, *The Fabelmens*, 2022

TCHOUKRAÏ Grigori, *Ciel Pur*, 1961

VASSILIEV Frères, *Tchapaev*, 1935

VERTOV Dziga, *La sixième partie du monde*, 1926